FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 1 | Número 2 | septiembre - octubre 2013 | *Bs. 20*

Revista cultural

PIEDRA de AGUA

Marcelo Callaú
Magia escultórica

La rebelión de los objetos
Enfoque textil
XXVII Reunión anual de etnología

José María Velasco Maidana
Fotogramas de un legado

Dossier
Encuentro Visión siglo XXI museos

PIEDRA de AGUA

Revista bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Año 1 | número 2 | La Paz, Bolivia
septiembre y octubre de 2013

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981
Casilla postal: 12164
E mail: fundacion@culturabcb.org.bo
Web: www.culturabcb.org.bo

Banco Central de Bolivia

Marcelo Zabalaga Estrada
PRESIDENTE a.i.

Abraham Pérez Alandia
VICEPRESIDENTE

Reynaldo Yujra Segales
DIRECTOR

Rafael Boyán Téllez
DIRECTOR

Rolando Marín Ibañez
DIRECTOR

Alvaro Rodriguez Rojas
DIRECTOR

Misael Miranda Vargas
GERENTE GENERAL a.i.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Roberto Borda Montero
PRESIDENTE

Oscar Vega Camacho
VICEPRESIDENTE

Homero Carvalho Oliva
CONSEJERO

Gustavo Lara Tórrez
CONSEJERO

Orlando Pozo Tapia
CONSEJERO

Cergio Prudencio Bilbao
CONSEJERO

Néstor Taboada Terán
CONSEJERO

Daniela Guzmán Vargas
SECRETARIA EJECUTIVA

Centros Culturales

Joaquín Loayza Valda
DIRECTOR DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

Mario Linares Urioste
DIRECTOR DE LA CASA DE LA LIBERTAD

Rubén Julio Ruiz Ortiz
DIRECTOR DE LA CASA NACIONAL DE MONEDA

Elvira Espejo Ayca
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

Edgar Arandia Quiroga
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Jorge Aliaga Gandarillas
COORDINADOR DEL CENTRO CULTURAL SANTA CRUZ

Piedra de agua

Editor General: Benjamín Chávez

Comisión Editorial: Homero Carvalho Oliva, Néstor Taboada Terán, Oscar Vega Camacho.

Diseño y diagramación: Ricardo Flores

Fotografías: Galo Coca, Ricardo Flores, David Illanes, Cecilia Lampo, Tony Suárez.

Portada: *Silla* | Marcelo Callaú | Escultura en madera | 2004 | Fotografía Cecilia Lampo

Ventas & suscripción: Calle Ingavi #1005 | Telf/fax: 2408951 – 2408981 | E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Impresión: Quality S.R.L.

D.L.: 4-3-41-13 P.O.

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas.

Editorial

Los museos han dejado de ser exquisitas colecciones donde se exhiben obras auráticas que, no en pocos casos, han formado los gustos, las escalas valorativas e incluso la instauración de cánones estéticos y paradigmas culturales, para integrarse ahora a un debate abierto a la sociedad, donde los saberes fluyen en ambas direcciones, de modo que la institución museística escucha y atiende las demandas de la comunidad a la que se debe.

Se trata de un camino ya emprendido en el cual se inscriben los avances que se van logrando, como ocurre con el "Proyecto Pedagogía en los Museos", una fructífera experiencia que ha dado buenos resultados en los museos alemanes y que, gracias a la iniciativa del Goethe-Institut y la participación activa de otras instituciones, se viene replicando, con la debida adecuación a nuestra realidad latinoamericana.

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, que tiene la responsabilidad de administrar algunos de los repositorios más importantes del país, se ha comprometido con este proyecto, consecuente con una nueva visión integral y dinámica de la gestión patrimonial y museística, definida tanto en la Constitución Política del Estado como parte de la estrategia de la política cultural del gobierno, en la que la generación de conocimientos, el intercambio de experiencias y el enriquecedor debate entre distintos sectores vinculados a varias disciplinas, potencia los sentidos de la experiencia museística, en este caso, en la relación con otra institución compleja y milenaria: la escuela.

De eso precisamente se ocupa el dossier de *Piedra de agua*, presentando artículos y ponencias de quienes protagonizan esta estimulante experiencia.

En este segundo número ofrecemos también un panorama de la situación actual del libro y la lectura en nuestro país, a propósito de la promulgación de la ley del libro.

La sección de "Artes visuales", visita la exposición del gran maestro escultor Marcelo Callaú que se exhibe en el Centro Cultural Santa Cruz, y luego, en una sección que hemos denominado "Nuestra memoria", damos a conocer parte del legado del múltiple artista José María Velasco Maidana.

La Reunión Anual de Etnología (RAE), que a fines de octubre desarrollará su vigésima séptima versión, es motivo de atención de *Piedra de Agua*, a través de un diálogo con Elvira Espejo, directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

En las secciones finales de la revista, varios intelectuales se ocupan de publicaciones y películas, así como del tratamiento de otras noticias y homenajes.

La Paz, septiembre – octubre de 2013

ÍNDICE

Pedagogía en los Museos 6

Las formas de vida y la vida de las culturas 7
| Oscar Vega Camacho

Caminando hacía mejores prácticas educativas en los museos bolivianos 8
| Sergio Ríos Hennings

La relación con la institución escolar: un asunto pendiente de los museos 12
| Carlos Arturo Soto

Guión perdido, guión encontrado: apuntes La Paz 16
| Ramón Castillo

Un nuevo museo para la independencia de Colombia 20
| Daniel Castro | Camilo Sánchez

Pedagogía Museística 24
| Alex Bolivar

Aproximaciones. Libros y lectura en Bolivia 28

El retorno circular de Velasco Maidana 42

Enfoque textil XXVII Reunión Anual de Etnología 46

Mirar, oir, leer 54

Muro 58

Marcelo Callaú. Magia escultórica | pag. 34
| Escriben: Cecilia Lampo | Gustavo Lara

Fotogramas de un legado: Velasco Maidana | pag. 38
| Cergio Prudencio

encuentro

24 y 25 octubre

VISIÓN XXI SIGLO museos

Fecha: 24.10.2013

Conferencia 1
HISTORIA, EDUCACIÓN Y MUSEOS
Camilo de Mello Vasconcellos - Brasil

Conferencia 2
DESCOLONIZACIÓN, CULTURA Y MUSEOS
Adriana Muñoz – Argentina/Suecia

Fecha: 25.10.2013

Panel con expertos internacionales
TEMA:
PEDAGOGÍA MUSEÍSTICA
EN LATINOAMÉRICA

Lugar: Banco Central de Bolivia
calle Ayacucho y Mercado La Paz - Bolivia

Inscripciones
en el Goethe-Institut
Del 30.9. al 18.10.2013
Costo: Bs. 50
Av. Arce 2708, esq. Campos

www.goethe.de/lapaz

Cultural

GOETHE INSTITUT

Foto: SIC

Museo Nacional de Arte | La Paz

Pedagogía en los Museos

Desde el año 2011 se replica en varios países de Latinoamérica, gracias a la iniciativa del Goethe-Institute, el programa Pedagogía en los Museos, que se desarrolla con éxito en los museos alemanes.

En Bolivia, este programa ofrece además, la posibilidad de formación académica, mediante el diplomado Patrimonio Cultural & Museos. En ese contexto, se desarrollará en el mes de octubre en La Paz, el Encuentro Visión Siglo XXI, Museos, evento abierto al público.

El presente dossier ofrece textos de varios de los protagonistas de este programa, en torno a una temática cada vez más atendible en el ámbito museístico: la fructífera relación posible entre museos y educación.

Las formas de vida y la vida de las culturas

De museos, patrimonios y memorias

Oscar Vega Camacho

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) acoge a los principales patrimonios culturales e históricos del país, como la Casa Nacional de Moneda en Potosí, construida entre 1753 y 1773, y que en 1930 se inauguró como Museo de Arte Retrospectivo, por iniciativa de Cecilio Guzmán de Rojas; la Casa de la Libertad que en 1621 era la capilla privada y posteriormente el aula magna de la Universidad Real y Pontificia de San Francisco Xavier, donde en 1826 se firma el Acta de Independencia de Bolivia y delibera la Asamblea Constituyente; el Palacio de los Marqueses de Villaverde construido en 1730 en La Paz y declarado Monumento Nacional en 1930, donde actualmente se encuentra ubicado el Museo Nacional de Arte; y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, creado en 1974 que remonta de la Dirección del Instituto de Etnografía de 1925 y del Museo de Arte Popular de 1962.

Esta breve recapitulación acerca los orígenes de los principales museos del país, nos advierte del valor patrimonial histórico en las construcciones que los albergan y nos da indicios de los distintos bienes y colecciones que configurarán sus salas de exposición y propuestas de exhibición. En estos espacios y recorridos se condensan y despliegan los imaginarios en torno a la identidad, cultura, memoria, civismo, nacionalidad y nación, y que justamente están hoy en día en un profundo proceso de transformación y resignificación en nuestras sociedades plurales y en movimiento.

En estos recientes años, con el decidido apoyo del Banco Central de Bolivia, se está extendiendo la presencia de la Fundación Cultural con la adquisición de los inmuebles aledaños a estos edificios en La Paz, Sucre y Potosí, por una parte, y por otra, atendiendo las nuevas demandas de servicios y propuestas culturales, con un nuevo archivo para el siglo XXI en Sucre, o la urgencia de un Centro Cultural Plurinacional de Santa Cruz orientado a las diversas memorias y las actuales iniciativas de las tierras bajas del país. En todos estos lugares, sin descuidar la atención a las crecientes expresiones y propuestas culturales vivas, se está llevando las iniciativas y exposiciones fuera de sus paredes, a las poblaciones y comunidades donde aún se cultivan formas de vida y proyectos de cultura que nos alumbran.

Por ello, la Fundación Cultural tiene un importante equipo humano que trabaja, desarrolla y preserva la memoria del patrimonio cultural e histórico del país, en museografía, restauración, catalogación, mantenimiento, investigación y muchas otras tareas no siempre visibles. Guías, administradores, porteros, seguridad y todos los sectores, son el capital más valioso y experimentado de la institución que también, en su momento, careció de las instancias formativas y educativas en el país para calificar y valorizar sus conocimientos y prácticas. ¿Cómo remediar esta situación y de qué modo generar estrategias de transmisión y valorización de estos saberes? Apenas estamos dando los primeros pasos y atisbos para tratar las formas de vida y la vida de las culturas para Vivir Bien.

Foto: S|C

Museo Nacional de Arte | La Paz

Caminando hacia mejores prácticas educativas en los museos bolivianos

Sergio Ríos Hennings
| Responsable Espacio Interactivo Memoria y Futuro - Pipiripi

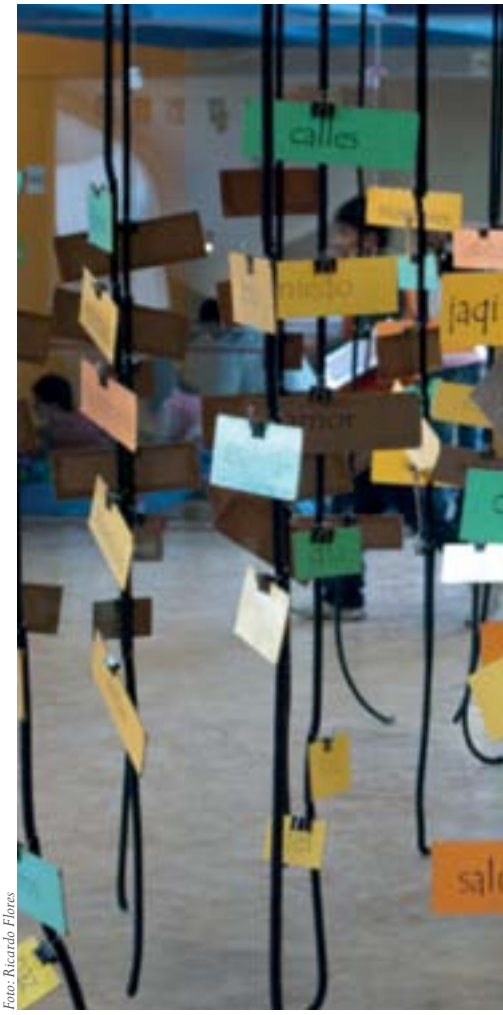


Foto: Ricardo Flores

Para quienes están familiarizados con el ambiente museal, no extraña reconocer que los museos son en esencia instituciones educativas, entendiendo que el mandato de la institución museo es el de hacer comprensibles sus mensajes y sus exposiciones a los diferentes públicos que lo visitan, estos conceptos que hacen referencia a la manera en que el museo se aproxima y difunde la información entre sus visitantes son parte de la Pedagogía de Museos.

Sin embargo, si bien el rol educativo de los museos forma parte indisoluble de su esencia, la relación entre sus diversas funciones no siempre se ha mantenido en balance, pues coleccionar, preservar e investigar tradicionalmente han conservado su protagonismo. Durante los últimos cincuenta años los museos se han preocupado por revisar y ampliar sus definiciones, de manera de incluir en su propósito y misión el beneficio social, los compromisos con diversas culturas y públicos, el aprendizaje y la educación, e incluso el estímulo de la actividades culturales (Heumann, 2002).

Se sostiene que el siglo pasado se ha caracterizado por el auge y éxito de las comunicaciones. La evolución de los medios de comunicación ha transformado los ámbitos sociales, familiares y de aprendizaje a grandes saltos, pasando de lo analógico a lo digital, de lo sincrónico a lo asincrónico, del sonido a la imagen en movimiento, del texto impreso al texto digital, de la reproducción bidimensional al 3D, del off-line al on-line, del registro grabado al registro en vivo. Todo esto unido al desarrollo vertiginoso de la tecnología de las comunicaciones que si bien ha transformado la ubicuidad y acceso a la información, mantiene su tendencia a recrear el mundo real con toda su sensorialidad y tridimensionalidad. En ese punto como señala Barry Lord (1996) aun hay otro gran suceso en la historia de las comunicaciones públicas, un suceso que tiene que ver con nosotros y que está en continuo crecimiento y extendiendo su influencia, el Museo.

Asistimos como país a un periodo de explosión de las instituciones museales, en los últimos años el fenómeno museo asume un nuevo protagonismo, sostenidas versiones de la Larga Noche de Museos en la ciudad de La Paz testimonian la participación de decenas de miles de ciudadanos, el resurgimiento de los espacios interactivos que apuntan a captar a diferentes públicos en busca de ocupación del tiempo libre y la necesidad de realizar actividades significativas extra aula por parte de escuelas, por un lado y por el otro importantes museos apuntan a su expansión física, renovación museográfica y mejora sustancial de su infraestructura; existen en proceso la creación de mega proyectos museográficos, se anuncian y se promueven desde diferentes esferas gubernamentales, gobiernos locales, instituciones públicas y privadas, organizaciones de base y comunidades originarias proyectos de museos. Sintomáticamente, se percibe una necesidad de contar con espacios para la preservación del patrimonio natural y cultural de los bolivianos, a la vez de permitir su apropiación social, sobre este punto, surge un cuestionamiento sobre las motivaciones de dichos emprendimientos ¿Este fenómeno responde a un cambio en las subjetividades en cuanto las relaciones de los individuos con su patrimonio o a una transformación de la percepción de la institución museo como medio de comunicación público?

El museo como medio de comunicación tiene como su instrumento a la exposición, que se caracteriza fundamentalmente por su tridimensionalidad, de ahí su aproximación a los ámbitos naturales de aprendizaje: el hogar, los mercados, las áreas verdes, los equipamientos

urbanos, en suma el entorno donde el ser humano naturalmente se desenvuelve. Una exposición en el contexto museal siempre cumple una doble función, es un espacio de educación/aprendizaje y es un espacio de comunicación (unidireccional o multidireccional). En ese sentido, es también posible afirmar que en una exposición museográfica todo acto comunicativo es a la vez un acto educativo y a la inversa todo acto educativo es un acto comunicativo, de esa manera la puesta en escena estructura objetos, ideas, tiempo y espacio.

Si bien en el país se cuenta con un interesante registro y referencias a experiencias educativas dentro de los museos, no existía hasta el 2013 ninguna oferta académica que sustente el desarrollo de esta especialidad dentro de los museos. En el año 2011, entre mayo y septiembre con el patrocinio del Goethe-Institut en la ciudad de La Paz se realizan dos reuniones talleres sobre Pedagogía de Museos, con la participación de las expertas alemanas: Karin Rottmann, pedagoga de museos en el MuseumsdienstKölny Directora de los programas escolares para los ocho museos de la ciudad de Colonia; y, Nicole Scheda, miembro de la Bundesverbandfür Museumspädagogike.V. (Asociación Federal de Pedagogía de Museos) e Industriemuseum (Museo de la Industria) de Solingen. A partir de estos encuentros con el personal de los museos bolivianos se extiende un puente que enlaza a expertos latinoamericanos y alemanes iniciando la participación boliviana en el proyecto regional del Goethe-Institut denominado "Pedagogía de Museos" programado entre el 2011 y 2013 y que enlaza a Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Uruguay.

El propósito de este proyecto en estos 7 países es el de generar una plataforma de intercambio entre profesionales relacionados con la educación en museos de Latinoamérica y concretar ofertas de formación para las personas que trabajan en este campo dentro de los museos y espacios culturales. En estos tres años, se han desarrollado en cada uno de los países diferentes acciones para profundizar y propagar en la práctica museal, buenas prácticas y ofertas de formación para el personal de museos, respondiendo a una sentida necesidad de la comunidad relacionada con la educación en museos de Latinoamérica de contar con una estructura que permita el intercambio de información, discusión, acompañamiento y generación de políticas públicas.

En Bolivia se ha constituido un socio a nivel local que incluye a la Fundación Cultural del Banco Central

> en una exposición museográfica todo acto comunicativo es a la vez un acto educativo y a la inversa todo acto educativo es un acto comunicativo

Foto: Ricardo Flores

Centro Cultural Santa Cruz

de Bolivia, el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, la Alianza Francesa y la Universidad Mayor de San Andrés a través de dos de sus Facultades: Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo; y Humanidades y Ciencias de la Educación.

El mayor desafío de este proceso fue lograr una activa participación del personal de museos de las principales capitales de Departamento de Bolivia donde se concentra la mayor cantidad de museos. La apertura de estos espacios permitió avanzar en la generación de una propuesta de formación en Pedagogía de Museos que responda a las demandas locales, que fueron la base para invitar a sumarse a este proceso a la Universidad Mayor de San Andrés a través de la Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo. En noviembre de 2011 se organizó la Primera Reunión Regional de Multiplicadores en Pedagogía de Museos en Quito – Ecuador. Asistieron tres multiplicadores de cada país participante y un representante de cada Goethe-Institut. El objetivo de la reunión fue encontrar una vía conjunta para crear una red regional y crear un currículo con certificación para la Pedagogía de Museos, estableciéndose metas y objetivos a alcanzar en el mediano y largo plazo.

En una fase siguiente se organizó la visita de expertos y multiplicadores sudamericanos a Alemania, para luego generar las condiciones necesarias que permitan desarrollar de manera conjunta ofertas de capacitación aplicables en los países participantes. En el caso de Bolivia se nombró a un coordinador, representante de la UMSA para participar del encuentro en Alemania.

Localmente, en 2012 el Goethe-Institut La Paz propició dos eventos "Museos: Hablemos de lo Bueno" (marzo y mayo), como un espacio de intercambio denominado *de experiencias positivas* de trabajo en el tema pedagógico dentro de instituciones y museos, a la vez de abrir espacios de discusión entre colegas del área. Además se cerraron acuerdos tanto verbales como por escrito con tres importantes aliados que se sumaron al proyecto: la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia – La Alianza Francesa y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, a través de su Unidad de Museos Municipales.

El proyecto de Pedagogía de Museos en Bolivia alcanza su punto más importante a finales de octubre de 2012 cuando es lanzada la convocatoria para la pre-inscripción al Diplomado y Curso de Educación Continua en "Patrimonio Cultural y Museos". Programa dirigido a trabajadores del área con y sin título de licenciatura, que se desarrolló entre febrero y julio de 2013 con la participación de prestigiosos docentes nacionales e invitados de Alemania, Argentina, Colombia, Chile y Perú). El interés de participar en

este curso sobrepasó rápidamente los cupos disponibles, dando lugar al inicio de una segunda versión en el mes julio del 2013 y la posibilidad real de su continuidad en nuevos ciclos a partir del 2014.

Este panorama descrito en los párrafos anteriores dan lugar a comprender un alentador porvenir educativo en los museos bolivianos para las siguientes décadas, al existir una conjunción extraordinaria entre el renovado interés de los públicos, la creciente demanda y reconocimiento público de la utilidad de los museos como instrumentos de construcción de ciudadanía y tejido social, el mismo que está acompañado por un proceso de profesionalización en el área. De hoy al futuro, la educación en museos ya es una prioridad para Directores, curadores, comunicadores y de un centenar de pedagogos en museos que llevan la responsabilidad de hacer a los museos más inclusivos, comprensibles y amenos.

Foto: S|C

Visitantes | Larga noche de museos 2013 | MNA

La relación con la institución escolar: un asunto pendiente de los museos

Carlos Arturo Soto Lombana | Universidad de Antioquia | Colombia

Los museos se constituyen en recurso educativo importante para la educación formal. No obstante, su uso debe contemplar un equilibrio entre los objetivos educacionales propios del sistema escolar y las posibilidades que ofrecen los museos como institución cultural inscrita en el contexto de la educación no formal.

En el plano internacional se rescata el proyecto SMEC (Xanthoudaki, 2003) (Colaboración entre museos y centros escolares para mejorar la enseñanza y el aprendizaje de las ciencias), financiado con recursos del programa Sócrates, en torno a la colaboración de ocho museos de seis países de la Unión Europea. El proyecto SMEC ha generado un grupo importante de recomendaciones para tener en cuenta a la hora de incorporar los museos dentro del contexto escolar.

Dentro de los aportes del proyecto SMEC está el reconocimiento a la relación de complementariedad entre el trabajo que se realiza en el museo y el trabajo que se realiza en las escuelas, antes y después de la visita. El potencial educativo del museo está en relación con la vinculación de la visita escolar como parte de un proyecto que vincule contenidos y experiencias de los alumnos, integrados en el plano curricular (Xanthoudaki, 2003:13).

Este reconocimiento no es nuevo y sobre el mismo diversos autores se han pronunciado. Hooper-Grenhill (1991:120) al respecto considera importante la definición y realización de actividades tripartitas que incluyan: tareas preparatorias, la visita al museo y el trabajo complementario en clase. Estos aspectos han sido adecuadamente teorizados por el grupo canadiense GREM (Groupe de recherche sur l'education et les musées) (Allard, et al., 1998), actualmente denominado GISEM (Groupe d'intérêt spécialisé sur l'education et les musées), con su propuesta que data de comienzos de los 80s y que involucra tres momentos: el antes, el durante y el después. Dentro de los aspectos interesantes que introduce este grupo se encuentra la definición de un modelo pedagógico conformado a partir de tres tipos de relaciones: de apropiación, de apoyo y de transposición.

Los anteriores aportes sobre el impacto del museo en el contexto escolar, no pueden invisibilizar a la institución museística como instancia cultural y educativa sui generis en sus aportes en el campo de la educación no formal. Falk y Dierking (1992), han mostrado que el museo puede ser conceptualizado como institución de aprendizaje que involucra tres tipos de contextos: el individual, el social, el físico. Según estos autores el aprendizaje alcanzado por los visitantes (familias, turistas, escolares,...) se potencia cuando el diseño del contexto físico está en armonía con las experiencias personales y sociales que se generen durante la visita al Museo.

Una experiencia colombiana [1], ha permitido poner en práctica algunos de los aportes que a nivel internacional se recogen en la literatura especializada, en el

1 | Recientemente tuve la oportunidad de visitar La Paz (Bolivia) invitado por el Instituto Goethe; visite algunos museos emblemáticos y dialogué con colegas (hoy amigos) que están al frente de algunas de estas instituciones. Considero que las reflexiones que consigno aquí para el caso colombiano pueden ser extendidas al contexto Boliviano y sospecho que es un lugar común para los museos de Sur América.

Foto: S|C

campo de la relación museo-escuela (Rickenmann, Angulo & Soto, 2012); estos aportes han requerido de adaptaciones importantes acordes a las particularidades del contexto museístico de la ciudad de Medellín y en general de Colombia. Dentro de los aspectos que son importantes reconocer, propios de la institución museística colombiana, tenemos:

a. Los museos se centran principalmente en el tema curatorial o de contenidos, dejando en un segundo o tercer nivel la función educativa de los museos.

b. Las propuestas museográficas no se hacen en función de los públicos que visitan a los museos, sino en función de los intereses de los especialistas que trabajan en estas instituciones.

c. Es usual encontrar que el personal de los museos confundan los programas educativos con lo que sería un modelo educacional o pedagógico que dé soporte institucional a las actividades del mismo.

d. Una consecuencia de lo anterior es el poco desarrollo de divisiones educativas dentro del museo y la falta de preparación de los funcionarios de los museos en el campo de la educación.

e. Los docentes tiene dificultad para encontrar interlocutores en los museos con quienes puedan discutir y concertar la agenda de apoyo curricular, convirtiéndose la visita al museo, por parte del público escolar, en un tema poco productivo desde el punto de vista del aprendizaje de los estudiantes.

f. En general la experiencia de los museos con el público escolar se centra en el ofrecimiento de visitas apoyadas en los guías, pero sin ningún trabajo previo y/o posterior que involucre al profesor y que conecte la visita al museo con los objetivos y propósitos educativos de la institución escolar.

Los anteriores aspectos hacen pensar que una forma de salir al paso a las carencias detectadas en el sector de los museos, en el contexto de nuestras ciudades, es abordar procesos de formación del profesorado, así como el establecimiento de canales de comunicación y de apoyo entre el magisterio y los centros museísticos, que aminoren los efectos negativos de no contar con instituciones preparadas para potenciar la agenda escolar y la comunicación con los profesores, quienes son en última instancia los responsables de los procesos formativos de los niños y niñas en edad escolar.

El proyecto SMEC sugiere tres elementos básicos que pueden potenciar la capacidad de los profesores en la utilización de los museos como recursos educativos, estos son:

a) El equilibrio entre conocimientos sobre contenido/colección, b) Conocimientos

Foto: Ricardo Flores

Espacio Interactivo Memoria y Futuro - Pipiripi | La Paz

metodológicos, y c) Aptitudes para diseñar proyectos (y evaluación). El conocimiento de estas tres áreas permite al profesor no sólo familiarizarse con un museo en particular, sino también adquirir las facultades necesarias para utilizar cualquier museo dentro o fuera de su área.(Xanthoudaki, 2003: 16)

Es indiscutible que los profesores que estén interesados en hacer realidad la relación Museo-Escuela, deben adquirir competencia en cada una de las anteriores tres áreas señaladas por el grupo de investigadores del proyecto SMEC. En el plano de buscar un equilibrio entre los contenidos y las colecciones, es poco lo que un docente puede hacer, en la medida que no tiene alguna responsabilidad o injerencia en el diseño museográfico; como se mencionó anteriormente existe un gran énfasis en la apuesta curatorial sobre la educacional, lo que se traduce en exhibiciones que en la mayoría de las ocasiones son difíciles de vincular con la currícula; el reto de los docentes consiste en poder seleccionar los contenidos que más se adapten a los objetivos y propósitos educativos.

Por lo anterior considero de gran importancia que los museos se constituyan en aliados de los docentes, mediante la puesta en funcionamiento de instancias (oficinas, dependencias) que se encarguen de convocar, asesorar, acompañar y facilitar las visitas escolares a los museos, en la perspectiva de complementar la agenda escolar con todos aquellos contenidos, prácticas y dinámicas consustanciales a la institución museística. Es claro que las experiencias que deben ofrecer los museos a los estudiantes y docentes deben superar el interés de aprender nuevos contenidos (aspectos cognitivo), para lo cual se debe rescatar el potencial creativo, crítico, estético que poseen los museos y proponer experiencias de vida que trasciendan al Ser y que promuevan la convivencia, la democracia, la autonomía, el respeto por el medio ambiente y otros desafíos a los que se enfrenta las sociedades contemporáneas.

existe un gran énfasis en la apuesta curatorial sobre la educacional, lo que se traduce en exhibiciones que en la mayoría de las ocasiones son difíciles de vincular con la currícula

REFERENCIAS

- *Allard, M., Larouche. M., Meunier, A. & Thibodeau, P. (1998). Guide de planification et d'évaluation des programes éducatifs. Montreal: Les Éditions Logiques.*
- *Falk, J. y Dierking, L. (1992). The museum experience. Washington, DC: Howells House.*
- *Hooper-Greenhill, E. (1991) Museum and Gallery Education. Leicester: Leicester University Press*
- *Rickenmann, R., Angulo, F. & Soto, C. (2012) El Museo como Medio Didáctico. Medellín: Fondo Editorial Universitario Universidad de Antioquia.*
- *Xanthoudaki, M. (Editora) (2003) Un Lugar para descubrir: la enseñanza de la ciencia y la tecnología en los museos. Italia: Impaginazione e stampa T&T Studio. Versión electrónica disponible en:[http://www.museoscienza.org/smec/pdf_spa/Libro_espanol_web.pdf] última visita realizada el 11 de agosto de 2013*

Guión perdido, guión encontrado: apuntes La Paz

Ramón Castillo | Director Escuela de Arte | Universidad Diego Portales | Chile

Es habitual asumir que el fenómeno expositivo supone una serie de contenidos y procedimientos que aseguran el éxito o fracaso de alguna empresa institucional o personal. Desde las lágrimas a la risa, hay un campo comunicacional que busca encontrase con el logos. Un guiño visual o un manifiesto se despliegan frente al espectador, ante una representación que aunque sabemos ficticia, sigue siendo contundente…y real. Enfatizar el rol de los hilos que tejen la trama de lo expositivo puede conducir a una paranoia incontenible, pero no menos creativa. Determinar el lugar exacto y la forma en como acontece el sentido de algo es la tarea que tiene el curador cuando despliega las técnicas de la representación a nivel museográfico.

El museo no sólo es un contenedor neutro donde almacenar y presentar una colección de obras de arte, sino que deviene un "lugar" donde se repiensa la propia institución en su relación con el público, hasta el punto que es la exposición la que se convierte en la práctica discursiva con más poder legitimador dentro del sistema del arte [1].

Visto así el museo, la praxis museográfica no consiste en buscar grandes temáticas ni objetos preciados para garantizar un proyecto expositivo. En principio, da lo mismo cualquier tema, lo que importa es la contundencia que contenga el mensaje a desarrollar: asumir que desde lo particular se habla de lo general, esa es la mejor forma para que con independencia de lo que se "hable" o "comunique" se trate de asuntos importantes y que nos implican a todos. El repaso de algunas exposiciones nos sirve para reforzar esta hipótesis: *Y después fue la Forma* en Caixa Forum, *Cultura Basura* y *Requiem por la Escala* en el CCCB y el *Che: Capitalismo y Revolución* en el Palau de la Virreyna en Barcelona, España. A nivel curatorial también

1 | Anna María Guasch y Joseba Zulaika, Aprendiendo del Guggenheim, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.9.

repasamos exposiciones como *The Minning of Museum* realizada por el artista Fred Wilson o *Making Choices* del MoMA en Nueva York.

Bajo esta misma perspectiva hay algunos proyectos expositivos en los que he desplegado la misma metodología: síntesis temática, máxima amplificación semántica. Las exposiciones fueron tanto en arte, como en otras disciplinas tan alejadas en apariencia como la numismática o los combustibles fósiles. *Los estados de la Materia* en la Fundación Gasco, *Historia de las Monedas* en el Banco Central de Chile, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y el nuevo guión para la Sala Siglo XX del Museo Histórico que tuvo como epicentro temático el fragmento de lente del expresidente Salvador Allende. En este último caso, el lente estropeado sirvió para convertirlo en metáfora de la mirada y el modelo utópico que logró instalar en Chile entre 1970 y 1973, y que por lo tanto la articulación de los objetos del museo será en función de avanzar del suelo hacia el cielo: desde la mirada sobre el desierto y el salitre hasta la mirada hacia lo alto del edificio de la moneda antes de ser bombardeado.

Del repaso de exposiciones, también es importante recordar curadores, guionistas y museógrafos que han hecho posible nuevos modos expositivos y comunicacionales, sin duda el primero desde el mundo del arte es el suizo, Harald Szeemann; el científico Jorge Wagensberg o el arquitecto e intelectual Juan José Lahuerta de España. Una mención especial merece el actual director del Museo Reina Sofía quien desde la dimensión curatorial, primero dirigiendo la Fundación Tápies, luego el MACBA en Barcelona, ha demostrado que los conceptos son fundamentales para nombrar de manera adecuada las transformaciones institucionales, y por lo tanto todos sus protocolos expositivos, comunicacionales y educativos. Su fuerza discursiva se centra en la certeza de que las instituciones culturales pueden ser ámbitos creativos y desafiantes, muy en las antípodas de la dimensión burocrática y administrativa en la que suelen sucumbir los museos y centros culturales. En cierto modo, las claves de su trabajo intelectual y administrativo viene del conocimiento y estudio de la escena de artistas e intelectual de los años ´60, donde artistas como Hans Haacke, Daniel Burén o el belga, Marcel Broodthaers desarrollaron un arte anti institucional, anti museo, y anti sistema. Exposiciones emblemáticas, que han cambiado la forma de asumir el arte y las instituciones en España fueron: *Los límites del Museo* en la Fundación Tápies y *Ciudades son gente* de Manuel Borja Villel, y la exposición *Arquitecturas sin cualidad* y *Culturas de Archivo*, ambas de la curadora Nuria Enguita, en la Fundación Tápies. Para el caso del cu-

> Determinar el lugar exacto y la forma en como acontece el sentido de algo es la tarea que tiene el curador

rador y actual director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja Villel, el trabajo curatorial a nivel institucional permite redescubrir las instituciones y sus protocolos expositivos y comunicacionales. De ahí por ejemplo que resulte recomendable la publicación *Objetos Relacionales* del mismo MNCARS de Madrid.

Desde el ámbito museográfico, podemos identificar una serie de autores y empresas que se han especializado en las técnicas de representación y comunicación audiovisual, provocando en muchos casos la revisión de los guiones propuestos por la institución, lo que abre una alternativa laboral y comunicacional cada vez más profesionalizada y valorada. Los nombres que destacamos en este repaso: Roberto Benavente y Augusto Saavedra, quienes han desarrollado su trabajo, tanto en Francia como en España. Benavente formó parte del equipo museográfico que restauró y reinauguró el Museo de Historia Natural en París. Y para el caso de Augusto Saavedra se destaca la reinauguración de la nueva Caixa Forum en Barcelona. La revisión de proyectos museográficos en internet puede resultar muy reveladora, por ejemplo Stoa y Ámbito Cero, ambas de Barcelona. Y para el caso chileno se recomienda revisar las experiencias museográficas desarrolladas por la empresa Amercanda y los trabajos orientados hacia el arte contemporáneo diseñados y producidos por Árbol de Color.

Una microexposición en La Paz

Durante el mes de febrero se realizó un Taller Museográfico, que consistió básicamente en desplegar y extender la información general relacionada con el tema, y al mismo tiempo, la revisión atenta de diferentes autores e instituciones que constituyeran un claro ejemplo de la innovación y de las nuevas tipologías expositivas surgidas en los museos. Para ello, se propuso a los alumnos del curso de Diplomado en Pedagogía Museal Organizado por el Goethe-Institut y la Universidad Nacional de San Martín realizar una experiencia práctica en torno a la confección de un guión expositivo, considerando una economía de medios y el trabajo en equipo, de tal modo que el rol de curador, museógrafo y educador se alternaran de manera dinámica. Esta experiencia tuvo como condicionante que la propuesta fuera realizada de manera efímera en un espacio Institucional, fue así como pudimos ver que en una de las salas del Museo Nacional de Arte se crearon una serie de dispositivos que intervinieron el espacio de una forma muy creativa.

A partir del enunciado general, se propuso que los participantes del Taller realizaran un ejercicio de relación o conexión entre las fotografías de archivo expuestas en los muros del Museo y un dispositivo museal, en este caso un plinto o base gris que tenía en reserva la institución. Para establecer un puente creativo entre las fotografías y las personas, se propuso que los participantes seleccionaran de entre los objetos que portaran azarosamente, alguno que por alguna razón fuera significativo. Esta significación residía en un breve relato que se debía compartir y enriquecer a partir de buscar una relación directa entre este objeto y la fotografía en el muro. Había que buscar cómo, desde la distancia semántica y sintáctica aparente, de época y contexto entre el objeto y la imagen en blanco y negro, quedaba un camino o trayecto, de entendimiento que había que cubrir. En tal sentido, sostenemos la confianza en que el lenguaje, al momento de nombrar da existencia y sentido al mundo. Una confianza reforzada por el escritor y semiólogo Roland Barthes, quien sostenía que el lenguaje nos obliga a decir cosas, y por eso hay cuestiones de las que no teníamos conciencia, mientras no tengamos palabras. Hacer un guión museográfico, tiene precisamente el desafío de nombrar y por lo tanto, hacer existir un puente de sentido entre los objetos. Este desafío fue desarrollado por los participantes del taller, y fue muy impresionante ver cómo se produjo una proliferación creativa donde a partir de azares, lluvias creativas y énfasis poéticos, se logró establecer efectivamente la relación entre las partes in-

conexas. Se trató de la metodología para descubrir un guión en medio de la aparente prescindencia de las condiciones de tiempo y espacio.

El sistema del guión encontrado nos permite recuperar la confianza en nuestras capacidades creativas y emocionales, que resultan fundamentales a la hora de establecer sistemas de representación para reconstruir los vacíos o los silencios entre las cosas. Es trabajar sobre la base de que somos "animales simbólicos" y que por lo tanto, cualquier situación, objeto o anécdota, pueden resultar fundamentales para lograr microhistorias o microrelatos que desafíen las tradicionales convenciones disciplinares. Es asumir que, más que el tema o enunciado general, lo que importa es la articulación cuidadosa y paciente de las palabras y las imágenes, como si se tratara de un poema o haikú, que se podrá reconstruir desde la propia sensibilidad, apelando a la memoria y los recuerdos. Es lo que André Malraux planteó en la publicación El *museo imaginario* (1947) en torno a la experiencia en el museo como una metamorfosis de la mirada: "La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente; [...] El museo separa a la obra del mundo "profano" y la acerca a las obras opuestas y rivales. Es una confrontación de metamorfosis.[2]

Efectivamente, si confiamos en nuestra capacidad de enriquecer y revalorar la propia experiencia de construir relatos a partir de breves gestos narrativos, encontrados por azar o elaborados premeditada y metódicamente, descubriremos que para la praxis en el museo y los efectos en el espectador bastan muy pocos recursos formales y conceptuales, lo que importa es la capacidad de salir, de arriesgarse a evitar el lugar común y la indiferencia perceptual, para enfrentarnos a nuevas reglas sensibles e imaginativas. Si seguimos la advertencia de Vicente Huidobro en el poema titulado *Arte poética* (1917) vemos cómo el desafío creativo es un imperativo museográfico y curatorial que no podemos olvidar a la hora de establecer un guión: "Por qué cantaís la rosa, ¡Oh Poetas! hacedla florecer en el poema."

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- *VV.AA, The museum as muse: Artists Reflect. Catálogo, The Museum of Modern Art (MOMA). 1999.*
- *Remo Guidieri, El museo y sus fetiches, Editorial Tecnos, 1997.*
- *Ängela García Blanco. La exposición, un medio de comunicación. Ediciones Akal, 1999.*
- *Luis Alonso Fernández. Museología y museografía. Ediciones del Serbal, 1999.*
- *Luis Alonso Fernández. Introducción a la nueva museología. Editorial Alianza, 1999.*
- *Aurora León, El museo. Teoría, praxis y utopía. Ediciones Cátedra, 1995.*
- *Jean Clair, Les paradoxes du conservateur. Edit. Le shops, 1998.*
- *AloïsRiegl, El culto moderno a los monumentos. Editorial Visor, 1999.*
- *Francisca Hernández Hernández, El museo como espacio de comunicación, Trea, 1998.*
- *EileanHooper-Greenhill, Los museos y sus visitantes, Trea, 1998.*
- *María Bolaños, Historia de los museos en España, Trea, 1997.*
- *Michael Belcher, Organización y diseño de exposiciones, Trea, 1997.*
- *Malraux, André, Las Voces del Silencio, Ed. EMECE, Buenos Aires, 1956.*
- *Benjamin, Walter, El autor como productor, en Iluminaciones, Taurus, Madrid, 1975 y en WALLIS, Brian, Arte después de la modernidad, pp. 297-311.*
- *Guasch, Anna M., El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.*
- *Tomas Moro, Utopia, Alianza Editorial, 2000.*
- *Pierre Bourdieu, Cuestiones de sociología, Editorial Istmo, 2000.*
- *Revista Occidente N° 141. Colecciones.*
- *RolandBarthes, El placer del texto y lección inaugural, Siglo veintiuno editores, 1995.*
- *Jorge Wagensberg, Revista Fractal, La Vitrina.*

2 | *André Malraux, Las Voces del Silencio, EMECE Editores, Buenos Aires, 1956, p.12.*

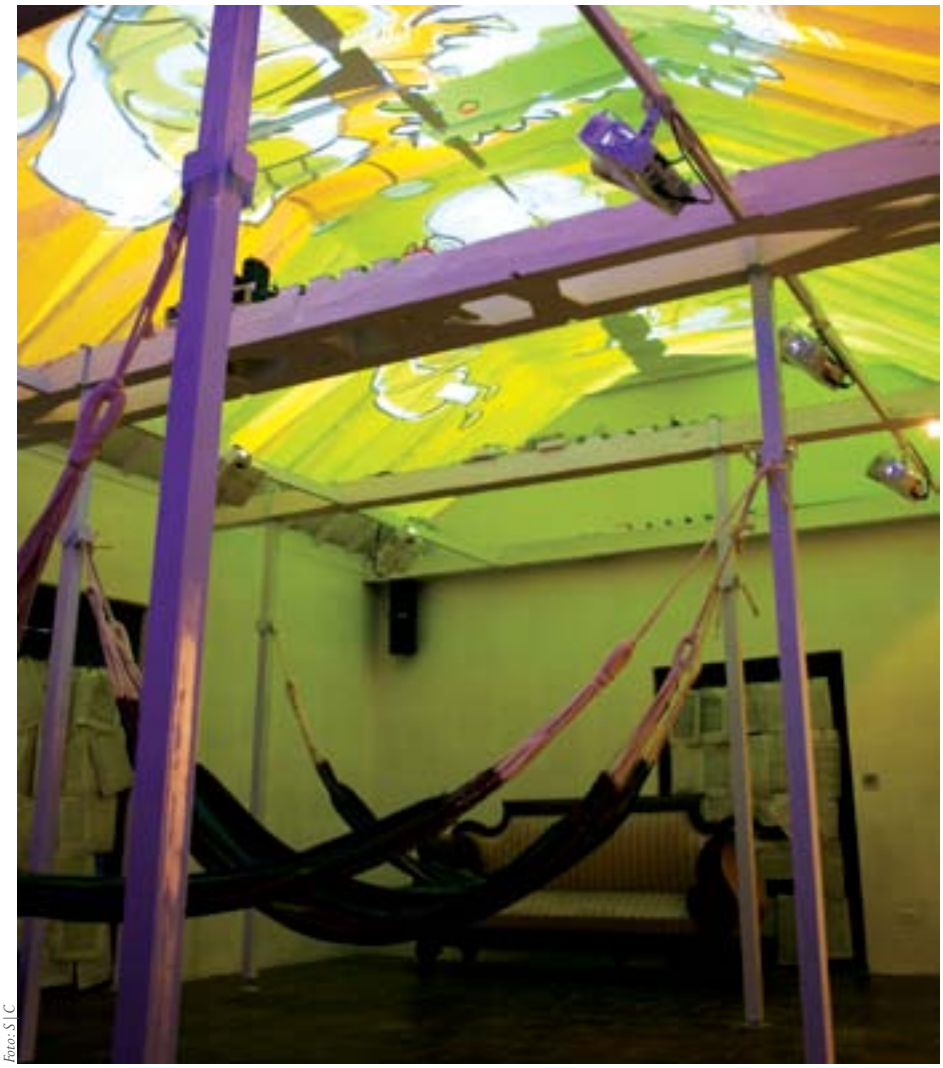


Foto: S I C

Un nuevo museo para la independencia de Colombia

Daniel Castro Benítez | Director
Camilo Sánchez | Asesor Museológico Casa Museo Quinta de Bolívar y Museo de la Independencia. Bogotá | Colombia

Los museos siempre son acusados de ser instituciones obsoletas, que no se mantienen al ritmo de una sociedad cambiante. Cuando se le pregunta al público acerca de sus expectativas de cambio con relación a los museos, muchos de ellos opinan que éstos nunca deberían transformarse, o que el cambio y el progreso debería ser una cuestión más inmediata y "cosmética": decisiones simples que implican cambio de vitrinas, un novedoso diseño gráfico y el uso de nuevos materiales y tecnologías. El público exige un lugar confortable y sobre todo, estéticamente hermoso, una mezcla entre parque de atracciones y centro comercial. Sin embargo, las transformaciones

profundas y significativas toman un largo tiempo, porque generalmente implican más un cambio de actitud que de tendencias de exhibición y espacios de disfrute.

Este escrito desea presentar algunos elementos del proceso de renovación integral que se llevó a cabo en el Museo del 20 de Julio de 1810 [1] en Bogotá, Colombia entre el año 2000 y el año 2010, fecha de conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional. Este proceso se llevó a cabo a partir de un proceso pedagógico que involucró participativamente a los visitantes del museo, así como a grupos de expertos, académicos y profesionales en diversas disciplinas.

Los primeros pasos

Cuando en cualquier museo del mundo se lleva a cabo un proceso de renovación existen al menos dos vías: una es unilateral y proviene del museo y sus "expertos"; la otra busca una mirada externa que en la mayoría de casos convoca a una consulta pública para garantizar que los deseos de los visitantes se vean reflejados en la exposición (después de la cual se acude a un grupo de profesionales que traduzcan estos deseos en acciones concretas).

las transformaciones profundas y significativas toman un largo tiempo, porque generalmente implican más un cambio de actitud que de tendencias de exhibición y espacios de disfrute.

Desde el año 2000, se pensó en una reorganización del Museo y de la forma en que éste debería cambiar. Surgió así una primera propuesta de renovación integral inscrita dentro del primer modelo mencionado anteriormente, en el que el componente fundamental era la renovación de los contenidos del Museo y era definido por expertos historiadores. Sin embargo esta propuesta coincidió con un cambio en la dirección del Museo en el año 2002, que al hacer el análisis de la misma, consideró que adolecía de una validación pública. Aunque no la descartó inmediatamente, inició un proceso pedagógico de diálogo con el público y expertos en varias disciplinas, que terminaría por reinterpretarla.

El proceso

Este proceso pedagógico se llevó a cabo de diversas maneras, motivadas a partir de algunos cuestionamientos: ¿Cómo involucrar a los visitantes de manera activa en lugar de simplemente preguntarles lo que deseaban?, ¿Cómo cambiar las preconcepciones históricas sobre los hechos ocurridos hace 200 años?, ¿Cómo transformar la perspectiva del público acerca del carácter del Museo como templo de la patria?, Ello se inscribió igualmente en la inquietud de muchos museos latinoamericanos y del resto del mundo, los cuales comienzan a construir una estrecha relación con sus comunidades para abordar el reto de ser agentes efectivos de cambio social. Sin embargo es necesario reconocer que se requiere mucho tiempo para aprender acerca de esas nuevas audiencias, otro tanto para escucharlas, forjar esas alianzas, buscar recursos para fortalecer esos vínculos y opciones de solucionar sosteniblemente esos proyectos, lo cual se constituye en uno de los mayores desafíos de en los museos de nuestra región. Esta tarea de renovación de un museo histórico en Colombia es un ejemplo de cómo sí es posible trabajar a partir de un diálogo continuo y una invitación participativa de los públicos para la toma de decisiones, en este caso de una transformación integral de ese lugar histórico.

Además de las acciones pedagógicas el Museo adelantó otra serie de actividades de carácter académico (coloquios, talleres, conferencias

1 | Esta fecha fue designada como fiesta nacional de Colombia en 1873 y recuerda los sucesos de revuelta popular que se llevaron a cabo en Bogotá, la capital del Nuevo reino de Granada como colonia del Imperio español. El museo cambió su nombre en el proceso de renovación y sustituyó la fecha por el concepto de Museo de la Independencia.

Foto: SIC

con expertos), e inició una serie de actividades que buscaban cuestionar al público con el fin de generar una actitud participativa y crítica por parte de éste. Las tradicionales salas del Museo empezaron a ser invadidas por preguntas, actividades pedagógicas y reflexiones sobre la colección, el patrimonio y la independencia como concepto, entre otras estrategias. Finalmente, se adelantó durante 2007 y 2008 una consulta pública abierta en diversos escenarios, que sirvió de base para la formulación del nuevo proyecto y que preguntaba sobre qué tipo de museo se quería tener para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia. Esta iniciativa cerró el ciclo que se había abierto en el año 2002, en el cual se consideró indispensable activar la participación de la ciudadanía como parte integral del proceso de renovación del Museo y responder al mandato constitucional[1] de valoración y validación ciudadana por medio de un ejercicio participativo.

Los efectos:

Como resultado del trabajo académico, se planteó un esquema conceptual a largo plazo que a su vez fue sometido a diversos exámenes en una serie de mesas especializadas con arquitectos, historiadores y museólogos, que sirvieron para perfeccionar la propuesta. El resultado más importante del nuevo planteamiento fue la necesidad de presentarle al público dos alternativas de recorrido: la "Ruta de la Independencia" y la "Ruta de la Ciudadanía". Esto con el fin de generar tensión en el visitante al obligarlo a hacer una elección de recorrido (la independencia es, después de todo, una elección que implica decisión). Estas rutas buscan encontrarse en un espacio central en el que la tensión narrativa alcanza su máximo punto en una sala que presenta al objeto emblemático (el Florero), para luego ingresar en sentido contrario a la ruta que no fue elegida desde un comienzo para así tener el panorama completo de la narración del Museo. La mejor manera de ilustrar

esta intención la encontramos en la cinta de Möbius [2].

Por otra parte la decisión del modelo de exhibición obedeció a la necesidad de los visitantes de tener un museo "interactivo, dinámico y moderno", pero que a la vez presentara amplios contextos locales y universales sobre los procesos de independencia. Ello llevó a desarrollar un montaje que usó videos, interacción tecnológica y espacios de experiencia sensorial, en conjunto con las colecciones de piezas históricas que son de gran variedad y antigüedad.

Las reacciones del público frente a este "nuevo" museo, son altamente positivas, pues el público identifica la necesidad que se determinó durante las consultas y los ejercicios pedagógicos que se llevaron a cabo a lo largo de siete años de diálogo e intercambio de percepciones con variados grupos sociales.

Foto: S|C

Conclusiones

La definición de un museo como entidad permanente al servicio de la sociedad y su desarrollo plantea una aparente paradoja, a la luz del presente escrito. Hablar de renovación en una institución museal pareciera contradecir su carácter de permanencia, pues parece competir con el imaginario que tiene el común de las personas de lo que debe ser el sentido de una entidad educativa y cultural como un museo: la de una tradición inamovible. Sin embargo, se ha querido demostrar cómo en el contexto de una conmemoración histórica como el Bicentenario de la Independencia colombiana, se hace necesario trabajar en transformaciones, renovación y cambio de los discursos y las formas de comunicar los contenidos históricos, aún en contra de adversidades como los apretados cronogramas, las exigencias de agentes externos, así como los lentos ritmos que genera la burocracia estatal.

Por consiguiente, la gran lección que deja este proceso de renovación integral para Museo de la Independencia es la siguiente: si un museo se debe a la sociedad en la que está inscrito, y por naturaleza esta sociedad se transforma, el museo está en la obligación de integrar esas transformaciones sociales en su dinámica institucional, contenidos y formas de comunicación. Sólo así tendrá verdadero sentido la comprensión de los procesos históricos por parte de los ciudadanos a quienes convocamos participativamente y a quienes dirigimos todas nuestras tareas y esfuerzo día tras día.

1 | Según la Constitución Política de Colombia de 1991.

2 | Es una superficie con una sola cara y un solo borde, o componente de contorno, que tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable, y la cual debe su nombre al matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868).

Pedagogía Museística

Alex Bolivar Párraga
|Grupo de Estudio en Patrimonio y Museos

Foto: SIC

Patio Siglo XXI | Musef | La Paz

El Museo es una institución educativa cultural, esta definición conduce a identificar la interacción de tres elementos contenidos en un Museo: la Instalación Museográfica (objeto, conocimiento); Visitante (educando, aprendiz) y Mediador (educador). En adelante esta estructuración es susceptible de romper su rigidez con la que se puede interpretar en un primer acercamiento, porque los sujetos (visitante – mediador) son propensos a invertir e intercambiar roles en función a los atributos del objeto museable.

El museo, en la actualidad es el escenario propicio para la comunicación entre diferentes componentes de la sociedad que individualmente aportan diversas características sociales, económicas

Casa de la Libertad | Sucre

Foto: Tony Suárez

y culturales, que al interrelacionarse logran la conformación de tejidos compactos y articulados demandantes de respuestas museísticas – pedagógicas, comprensibles y con la posibilidad certera de apropiación que permita constituir, valorizar y difundir Conocimiento y Patrimonio. Esta situación hace del Museo el agente activo en la valoración y apropiación del patrimonio cultural, en condiciones de igualdad, identidad e interculturalidad.

El reto que afrontan los museos exige conocer la información en materia de costumbres, estilos comunicativos, ritualidades culturales, memorias colectivas, experiencias sociales, capitalizadas como recursos y medios con los que dispone para ofertar propuestas motivadoras y atractivas a una comunidad que es exigente por comprender los "objetos museables". Promover abiertamente la comunicabilidad del mensaje expositivo, la diversificación de los medios de comunicación entre las personas, permite afrontar la necesidad de investigar, preparar y poner en práctica estrategias de aprendizaje en ambientes no formales e informales, interdisciplinar e intercultural. También implica desarrollar programas educativos museísticos que potencien las capacidades de los mediadores en términos de facilitar la utilización del museo como escenario pedagógico.

El medio para hacer de un Museo el espacio pedagógico a la altura de las demandas sociales, históricas, educativas y culturales de la sociedad en general y comunidades en

particular, es crear y consolidar espacios e instalaciones museográficas que permitan al usuario la apropiación inmediata, gracias a características y atributos de la propuesta que potencialmente permita que los individuos se relacionen y compartan emociones, sentimientos, aspiraciones, vivencias y experiencias, mediante el diálogo (verbal, visual, gestual) intercultural e intergeneracional, en torno a la exposición museística.

Los dispositivos en el escenario Museo para la generación de situaciones comunicativas, deberán ser desarrolladas alrededor de: la Interacción lúdica; la Exploración creativa y la Experimentación dirigida, como el nuevo paradigma pedagógico en lugar de aquel otro practicado y teorizado hasta el siglo diecinueve y parte del veinte que se sustentaba en la imitación y memorización sobre los pilares de la contemplación y repetición.

En el entendido que a diferencia de la educación formal, el Museo se presta para el desarrollo de técnicas pedagógicas en el marco de la educación no formal y aquella informal[1]. Se ha conformado el Grupo de Estudio en Patrimonio y Museos, con participación de personas vinculadas a la Museología, Museografía y Pedagogía, con el objetivo de investigar y escudriñar temas y temáticas, compartir experiencias que permitan en el corto plazo sistematizar la información acumulada y difundir resultados traducidos en monografías y propuestas de intervención en el campo teórico y práctico de lo concerniente en Pedagogía de Museos. Esta iniciativa ha germinado gracias al desarrollo del Primer Diplomado en Museos y Patrimonio auspiciado por el Goethe-Institut, Universidad Mayor de San Andrés, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y el Go-

Foto: SIC

Museo Nacional de Etnografía y Folklore | La Paz

1 | La educación no formal es toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizajes a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños. La educación informal hace referencia a un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente (Sarramona,Vázquez y Colom, 1998: 12).

Ingreso Casa de la Libertad | Sucre

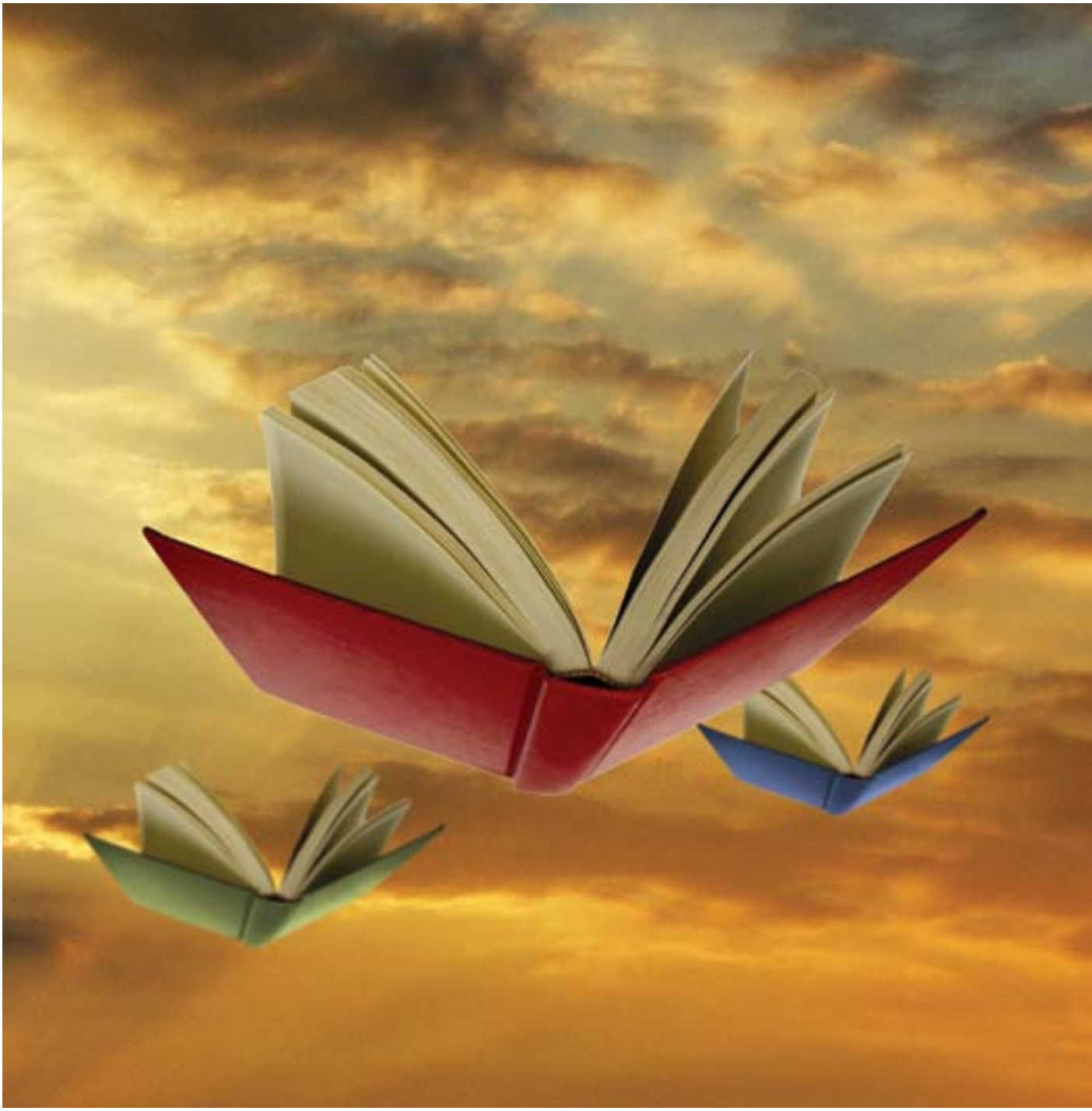
Foto: Tony Suárez

bierno Autónomo Municipal de La Paz, realizado en la ciudad de La Paz – Bolivia en los meses de febrero a julio de 2013.

El grupo de estudio en Patrimonio y Museos, está abierto a personas con inquietudes de profundizar en el campo de la Pedagogía de Museos, en torno a intereses comunes relacionados con la problemática educativa presentada en el ambiente del Museo actual, así como aquellas que requieren de un espacio donde toda iniciativa puede ser debatida, retroalimentada y si amerita mejorada, en sesiones que se realizan los días martes de cada semana a partir de horas 19:00 hasta horas 21:30, en ambientes del Espacio Interactivo Memoria y Futuro Pipiripi, de acuerdo a programación establecida y consensuada entre los integrantes que definen la participación del expositor y tema. Para ampliar el espectro de información y difusión se han habilitado cuentas en facebook y twiter. La expectativa del grupo de estudio en museos y patrimonio es conformar un centro de documentación sobre la materia y en el futuro ser un referente para impulsar, proponer y aplicar políticas coherentes en el campo de la pedagogía de museos.

Aproximaciones
libros y lectura en Bolivia

Benjamín Chávez



Hace algunos meses, recién promulgada la esperada ley del libro, realicé algunas entrevistas sobre dicho tema. Me interesaba escuchar las opiniones que tenían los editores, los autores, los libreros, es decir, aquellos quienes tienen una relación directa con ese objeto complejo que ha jalonado nuestra relación con el conocimiento desde hace milenios y, desde la invención de la imprenta, mucho más todavía.

Conversé con algunas personas que habían participado activamente en la elaboración de la ley y con otras a quienes el hecho les incumbía ahora que ya entraba en vigencia, e inevitablemente se fue perfilando una historia que abarca aproximadamente un cuarto de siglo.

Ley del libro

-Nosotros hablamos de diecinueve años de gestión de la ley, aunque la cosa viene de antes (1982-83) -me dice Ernesto Martínez, Past Presidente de la Cámara Departamental y la Cámara Nacional del Libro y asesor en el tema de la ley del libro de esta última- pero nos referimos al año 1994 como punto de referencia, porque fue cuando estuvimos muy cerca de contar con una ley. En esa ocasión, se presentó un proyecto al parlamento y el sector librero se movilizó intentando mostrar la necesidad de contar con esa ley.

En aquella primera época, pedíamos la exención del IVA (impuesto al valor agregado), aspecto que la actual ley contempla, pero en algún momento entre el 2003 y el 2005, empezamos a considerar que una mejor opción sería hacer una asignación obligatoria del IVA, es decir, destinar el impuesto pagado por editores, importadores y comercializadores de libros, a alimentar el fondo bibliográfico de todas las bibliotecas públicas. Sin embargo, esta idea no prosperó y no está contemplada en la ley, no obstante la evidente necesidad que existe de dotar de material bibliográfico a las bibliotecas hoy en día, cuando son las alcaldías las encargadas de construir y administrarlas, cosa que de hecho hacen, pero, por eso mismo, ejecutan la mayor parte del presupuesto en esos ítems y no en la compra de libros.

> Al parecer, no se lee menos, sino que se lee de diferente manera

En el 2002 -continúa explicando Martínez- según un estudio que realizamos, Bolivia importaba aproximadamente 9 millones de dólares en libros, por lo tanto, alrededor de un millón era IVA y ese monto podría haberse destinado a la compara de libros, monto que, dividido entre todos los municipios del país, significaba algunos miles de dólares para ese fin. Sin embargo, puesto que las cosas no se dieron así, se decidió reforzar la condición legal de las bibliotecas y ahora la ley propone establecer un sistema nacional de bibliotecas, que es un aspecto vital para la promoción de la lectura.

Continuamos conversando en la soleada oficina de Ernesto, una tarde de lunes y en determinado momento nos dice: Dentro de un año, cuando se haga una evaluación de la ley, espero que se habrán aclarado los aspectos impositivos que entrañan desafíos contables y administrativos, pero, lo más importante, se espera que para entonces, gracias a la red de bibliotecas que contempla la ley, tengamos más bibliotecas que funcionen en el país, por ejemplo en ciudades intermedias, donde el plan de lectura se haya implementado.

Bibliotecas

Pocos días después, visito algunas bibliotecas y converso informalmente con los bibliotecarios. Al parecer desde hace unos tres años aproximadamente, se registra una tendencia a la baja en cuanto al número de usuarios. Y el fenómeno afecta no sólo a pequeñas bibliotecas barriales, sino también a las grandes y bien provistas. El hecho parece tener una directa relación con los hábitos de lectura de la gente, el cual, es obvio, está cambiando debido a las nuevas tecnologías. Al parecer, no se lee menos, sino que se lee de diferente manera, es decir en otros soportes que nos son el libro tradicional. Aunque para confirmarlo habría que realizar un estudio de lectoría en el país, ya que el último realizado por la Cámara Boliviana del Libro tiene ya sus añitos.

Precisamente a estos aspectos apunta la red nacional de bibliotecas, el plan nacional de lectura y el reconocimiento como tal del libro digital que contempla la ley del libro. Si las nuevas generaciones están comenzando a leer en formato digital, ¿Existe producción nacional de literatura en este formato? Un paseo por internet permite comprobar que algunos libros bolivianos, muy pocos todavía, están disponibles en grandes librerías que ofrecen libros digitales. En el país existen al menos tres empresas dedicadas a la publicación de libros digitales y, al parecer, la tendencia va en aumento.

¿Se lee menos? Literatura infantil y promoción lectora

¿Qué opinan los autores de este panorama, sobre todo autores jóvenes muy relacionados con la tecnología? ¿Cuáles son sus estrategias? Para Mariana Ruiz, la escritora tarijeña de libros infantiles como la saga de Uma, un personaje acerca del cual tiene ya tres libros publicados, aseverar que en la actualidad no se lee es una exageración, cuando no una falsedad. -Ahora casi todo se lee en pantalla, se lee mucho en realidad, para cualquier cosa, en cualquier ámbito, nos dice tomando una taza de té, una fría mañana en un bullicioso restaurante de Sopocachi. -Todas las instrucciones de uso de lo que fuese, están escritas por ejemplo. Claro que gran parte de lo que se lee así no son historias, no son literatura, pero quienes leen historias lo hacen en blogs u otros soportes.

Consultada acerca del rol de la literatura infantil en la promoción de la lectura, su respuesta es contundente: -El aporte de la literatura

infantil a la promoción lectora es radical. Es el medio más importante. La literatura infantil abre las puertas para amar la lectura. Tú no puedes ser un buen lector si no te dan el ejemplo y si no te forman el hábito, sin no hay alguien que se sienta contigo a disfrutar una historia.

El 2001 apenas se publicaron 19 títulos de libros infantiles en todo el país, además con tirajes pequeños, lo cual puede parecer una situación desastrosa, comparada con la de países vecinos por poner un ejemplo –nos explica Mariana– pero la cosa está creciendo y se está afianzando. Hay editoriales comprometidas que trabajan estrechamente con maestros de escuela, como la editorial La Hoguera.

Quizás por esa razón, Mariana se decantó por la literatura infantil (recordemos que inició su carrera literaria escribiendo para adultos). La literatura infantil parece estar atravesando un buen momento en el país. Para tener una idea de lo publicado en cantidad y calidad nos sugiere consultar la publicación *Los recomendados*, una década de literatura infantil y juvenil en Bolvia, editado por la Academia Boliviana de literatura infantil y juvenil. (www.ablij.com)

Las editoriales

Son las 9 de la mañana cuando llego a las oficinas de la editorial La Hogera, ubicadas en el barrio de Miraflores. Me espera, cordial como siempre, Cárlos Azurduy el Gerente Regional para La Paz y El Alto, ya que las oficinas centrales de la editorial están en Santa Cruz.

Conversamos acerca de los tópicos de la ley del libro y de cómo la atención mediática se centró en la exención del impuesto al valor agregado, cuando, como bien lo mencionó Ernesto Martínez, la ley contiene aspectos mucho más importantes como los ya referidos planes de lectura y el apoyo a las bibliotecas. Exacto -corrobora Azurduy- ya que de lo que se trata es de mejorar la situación de la lectura en nuestro país, donde, un joven apenas lee poco más de un libro por año, mientras que hay países cuyo índice alcanza varias decenas en ese mismo período. El desafío es achicar esa brecha, pues es a través de la lectura que podemos mejorar nuestras condiciones de vida.

Consecuentes con esa afirmación, editoriales como la que Azurduy gerenta, y varias otras, vienen realizando un trabajo de fomento y promoción a la lectura en estrecha colaboración con las escuelas y colegios, planificando con los maestros y editando libros a precios más asequibles, en formatos más atractivos y adecuados a diferentes edades, y gestionando actividades que enriquecen la experiencia lectora, como lo es el hecho de propiciar visitas de los autores a las escuelas o el traslado de los estudiantes a sitios como las ferias de libro.

"Lean cuantos quieran", se llama el plan lector de La Hoguera, ya tiene cinco años de vida y más de 90 títulos publicados. Azurduy atribuye el éxito del plan a un acierto de su metodología que es un conocido precepto en el ámbito libresco pero impensable como método hasta hace sólo algunos años en la educación formal: No decimos qué leer, más bien propiciamos el acercamiento al libro y dejamos que los estudiantes elijan lo que quieren leer.

Antes de despedirnos, ya casi en la puerta le hago una última pregunta: ¿Qué aspecto importante no está contemplado la ley del libro? -El apoyo a la difusión internacional del libro boliviano. Por costos, por logística, se requiere la participación del Estado para poder tener presencia en las ferias internacionales, ya que es una labor que está más allá de las capacidades empresariales de las editoriales nacionales, me dice.

En eso concuerda con José Antonio Quiroga, quien, al recibirnos en su oficina ubicada en la segunda planta de su casa editora (Plural), nos habla del déficit legal al fomento a la industria editorial, y al incentivo de la presencia internacional del libro boliviano en ferias, donde también se podría, gracias a una normativa más completa, fo-

mentar la presencia de escritores en ese tipo de eventos, como ocurre en los casos chileno y colombiano. Así como también incentivar la adquisición de derechos de autor, las traducciones, la capacitación profesional de quienes operan el sector, etc.

Plural editores es una empresa que ya lleva 26 años editando libros. ¿Cómo ha cambiado la realidad del libro en ese período de tiempo?- Indudablemente hubo una mejora de calidad. Hace un cuarto de siglo, la factura de los libros bolivianos no estaba de acuerdo con los estándares internacionales-. Hoy, en gran parte gracias al esfuerzo de editoriales como Plural, la realidad es otra.

Además –acota Quiroga– se publica más que antes, aquí y en otras partes, hecho favorecido básicamente por las nuevas tecnologías. Un ejemplo de ello es la llamada "impresión digital bajo demanda" que desde hace unos 3 años ya se utiliza en nuestro país. Ahora bien, en cuanto a las tendencias, habríamos querido que existan más editoriales que hace un cuarto de siglo. Obviamente hay nuevas editoriales, pero otras han desaparecido, de modo que el número es similar a entonces (aproximadamente 13 editoriales activas). Lo que sí ha rebajado notoriamente es la cantidad de librerías. Un fenómeno mundial directamente relacionado con la globalización, donde las editoriales transnacionales hacen que, para los libreros independientes, competir sea muy difícil.

Librerías y distribución

Acerca de estos temas, sostengo una conversación con Juan Manuel Finot, quien administra la librería Escaparate Cultural. En ese ambiente, rodeados de libros casi exclusivamente bolivianos, Juan Manuel me dice que hace aproximadamente poco más de diez años, encontrar libros bolivianos en ciertas librerías era prácticamente imposible, y fue ese fenómeno el que hizo que Escaparate Cultural preste atención y dedique sus esfuerzos a la difusión del libro de autores bolivianos. Diez años después del nacimiento de este emprendimiento, la realidad ha cambiado notoriamente, gracias a un esfuerzo sostenido.

Ahora, no hay librería que no tenga una sección dedicada al libro nacional y Escaparate Cultural, ha alcanzado una verdadera especialización en ese nicho de mercado, como lo demuestra el hecho de que

trabaja con casi 500 proveedores, el 90% de los cuales son autores nacionales o pequeñas editoriales.

A raíz de su experiencia como librero, Finot ve un cambio cualitativo en las preferencias de los lectores en los últimos 10 años, en los que, de no leer casi nada de literatura nacional, se llegó, gracias a los importantes catálogos y la incansable labor de editoriales como, además de las ya mencionadas, Nuevo Milenio, Coreveydile, El cuervo y varias otras, a valorar y consumir mucha literatura boliviana.

Sin embargo, Finot, cree advertir también que hacia el año 2010 la producción y comercialización de libros bolivianos alcanzó un pico de crecimiento que ahora está experimentando un declive que, espera, se estabilice. Esa fue la razón por la que Escaparate Cultural, decidió abrir un espacio a la importación de libros ya que la rotación de títulos nacionales se había lentificado.

Libros viejos

¿Y qué ocurre en el mundo de las librerías de viejo, el de los libros usados? Creo que la mejor manera de averiguarlo es buscando un libro. Pongamos por caso uno raro. Pongamos por caso uno de autor boliviano. Pongamos por caso uno publicado hace unos cincuenta años. Pongamos por caso *El Loco* de Arturo Borda.

Inicio el recorrido en las casetas del mercado Lanza. Los puestos están, como siempre, atiborrados de libros y allí hay de todo. Publicaciones que ya sólo valen por el peso de su papel y primeras ediciones de clásicos de la literatura nacional. Libros empastados en cuero, ediciones europeas en varios idiomas y libros a medio uso de la producción

editorial más o menos reciente del país y el continente. También están los ya cuasi ubicuos libros piratas y me vienen a la memoria las palabras del periodista peruano Jaime Bedoya: "la piratería seguramente es mala, pero el desempleo debe ser peor"; y, deslucidas por mi memoria, las de su compatriota, Mario Vargas Llosa: "A la minoría que no compra piratas, la mayoría nos ve, no sin cierta razón, como a unos imbéciles". Cabe mencionar que nuestra ley del libro nada dice acerca del tema de la piratería.

Pregunto por *El Loco*, esa obra inclasificable publicada por la municipalidad paceña en 1966, en tres gruesos tomos que suman más de 1.600 páginas, y nadie lo tiene. Muchos lo recuerdan, claro, y lanzan un suspiro o una exclamación como quien se refiere a tiempos prehistóricos o a una edad dorada.

Continúo la búsqueda en el pasaje Marina Núñez del Prado y me comentan que la última vez que lo tuvieron para la venta fue hace más de un lustro y, más bien, me preguntan si lo que quiero es venderlo. Antes de que pueda responder que no, ya hay tres libreros rodeándome y pujando un precio.

Luego, en una librería que posee una sección de libros de segunda mano me refirieren que hace algunos años, en un caso singular, un reconocido escritor les dejó en consignación los tres tomos de *El Loco*. "Estaban carísimos, casi impagables, y sin embargo no duraron ni una semana en la vitrina", recuerda el librero.

Rubén de la Torre, a quien encuentro en una feria de fin de semana, activo librero desde hace más de 30 años (ex secretario de cultura de la Asociación de expositores del libro, Antonio Paredes Candia) tampoco tiene *El Loco* de Borda, pero la mención del libro activa su memoria y me comenta que a él, como lector, ese libro le marcó fuertemente, por su riqueza, complejidad, variado registro y contundencia narrativa. Al Loco hay que leerlo completo –afirma– me parece desatinado haber editado un compendio. (Se refiere a la edición realizada por el Ministerio de Culturas en 2012, dentro del paquete de las 15 novelas fundamentales de la literatura boliviana). Edición que, como es fácil constatar, también es inubicable, complementa.

Ferias del libro

Como se sabe, un ámbito privilegiado de difusión del libro, lo constituyen las ferias. El Ministerio de Culturas, desde hace pocos años, ha implementado una estrategia de realización de ferias de libro en varias ciudades de Bolivia, pero también existen iniciativas aisladas provenientes de los municipios, agrupaciones de gestores culturales, escritores y, sobre todo asociaciones de comercializadores de libros que, generalmente desde La Paz, realizan ferias itinerantes por el interior desde hace varios años.

Pero las ferias más importantes son la Feria Internacional del Libro de La Paz, organizada por la Cámara Boliviana del Libro, a la que se han sumado en los últimos años, las de Santa Cruz y Cochabamba. Este año, la Feria Internacional del Libro de La Paz, se realizará en el mes de octubre estrenando instalaciones del campo ferial y donde el invitado especial es el Uruguay, país de candombe, murga y batucada, de mate a todas horas y en todas partes, de un fútbol que llegó a ser el mejor del mundo y la patria del genial creador de Santa María, un pueblito inubicable en el mapa, pero reconocible en muchos sitios, como ocurre, claro, con Macondo y Comala.

Epílogo

Cuando ya había terminado de realizar todas las entrevistas para esta nota y trabajaba en su redacción, recibí la llamada de un amigo para ofrecerme algunos libros usados, encontrados quién sabe dónde. Quedamos en vernos y, al anochecer de un frío día invernal, me esperó con una mochila al hombro y un cigarrillo entre los labios a pocos pasos del monoblok de la universidad.

Conversamos un poco mientras se encamina a una cercana callejuela desierta, donde se detiene y, dando un vistazo a ambos lados, como si se aprestará a realizar una transacción ilegal, abre la mochila y saca, entre varios libros nacionales de mediados del pasado siglo que no me interesan, los tres tomos de *El Loco* de Arturo Borda. Miro los ejemplares, los hojeo, y le cuento que los anduve buscando infructuosamente las últimas semanas. Concluye que la suerte está de mi parte y les pone un precio. Regateo un poco y acordamos un monto. Yo, desde hace muchos años que tengo los ejemplares de *El Loco* en mi biblioteca, debidamente leídos y anotados, aunque también, hay que reconocerlo, un poco olvidados. Pero no es momento de jugarle ese tipo de bromas al amigo que hace de improvisado librero. Entonces le pago sin demora, nos despedimos y, parafraseando a Borda, quedo ansiando releer un libro infinito y eterno como la existencia.

Marcelo CALLAÚ
Magia escultórica

Foto: S | C

Pliegue | 1997 | Colección MNA

Marcelo Callaú, sin duda uno de los grandes escultores de nuestro país y el más importante que ha tenido Santa Cruz en el siglo XX, fue también dibujante, pintor, grabador y fotógrafo. Su obra es sensible, sintética, sutil, creativa, experimental y original; su escultura, en principio costumbrista y figurativa - los femeninos torsos sensuales y las manos agrupadas nos hablan de su relación tan próxima a los seres humanos-, se transforma con el tiempo, luego de una experiencia espiritual en la selva, en abstracta. Él mismo lo explicó así en una entrevista publicada por la revista *Cosas* en agosto de 1999: "Quería encontrar mis raíces, era un artista boliviano que no sabía de qué estaba orgulloso. Me fui a Caparuch y reflexioné mucho. Allí vi afuera, la belleza y la angustia de la selva. Había hecho siempre figuras humanas pero a partir de ese momento pensé en abstracto. Hice un análisis de todos mis viajes y descubrí la geometría. El resultado de la escultura que hago es un *trompe l'oeil* o ilusión óptica que engaña a la vista. Mis piezas insinúan un volumen que en realidad no existe. El *trompe l'oeil* apareció, yo no lo forcé". Marcelo Callaú (1946 – 2004) nació y murió en Santa Cruz de la Sierra. Su infancia trascurrió en el taller de carpintería que tenía su familia, y literalmente se puede decir que creció entre las maderas preciosas del oriente y se educó desde niño en el oficio de su transformación. Entre los años 1960 y 1965 estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes Víctor F. Serrano; luego, y gracias a una beca, continuó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Paris y posteriormente en la Escuela Superior de Arquitectura y Artes Visuales La Cambre, en Bruselas, Bélgica, donde el año 1968 se graduó obteniendo La plus grande distinction (la mayor distinción). De vuelta en Bolivia, se dedicó a

Fotos: Cecilia Lampo

la docencia y a la gestión cultural, pero su actividad sustancial fue siempre crear en diferentes técnicas, el dibujo, la pintura, el grabado, la fotografía, y especialmente en esculpir en madera y bronce. Las esculturas de Callaú, de temática geométrica – a la medida de la tierra o dentro de la idealización del espacio –, no hablan de matemática, de puntos, rectas, superficies o polígonos; hablan más bien de armonía, orden y perfección como síntesis de lo universal.

Cecilia Lampo | Artista visual

> "Quería encontrar mis raíces, era un artista boliviano que no sabía de qué estaba orgulloso"
>
> *M. Callaú*

Fotos: Cecilia Lampo

Foto: Ricardo Flores

1

> "El arte boliviano es tímido y mediocre, porque es una cosa marginal al lado de otras actividades del país; el estado ignora completamente la cuestión artística, no ve su necesidad". " El artista está obligado a dirigirse a un mercado internacional"
>
> *M. Callaú*

Marina Nuñez del Prado, dueña de un oficio extraordinario, utilizando piedra, bronce, cerámica… ha creado formas inspiradas en la montaña. Asombro de alabastros, marfiles, terracotas y granitos fueron amorosamente tratados, sentidos y expresados al infinito con su arte.

Por su lado, Marcelo Callaú, ha penetrado en la madera y recreado sus vetas en volúmenes que fugan al espacio. El palo santo, la quina, el roble y toda la bondad de la materia prima del Oriente boliviano, que nos permite sentir el mundo sensible de este excelente maestro y su diálogo permanente con la madera, dejándose llevar por sentimientos y temas sugeridos y sugerentes.

Con volúmenes bellamente eróticos, junto a María Núñez del Prado, Marcelo Callaú dejó un legado al país por encima de ideologismos que cercan la capacidad creadora.

Gustavo Lara Tórrez

Foto: Ricardo Flores

2

1 y 2. *Diálogos con la madera*. Centro Cultural Santa Cruz

Fotogramas de un legado
Velasco Maidana

El Museo Nacional de Arte ha recibido, en calidad de donación, varios documentos de José María Velasco Maidana, los cuales, luego de un proceso de inventariación y catalogación estarán a disposición de los investigadores. Dicho material incluye principalmente bocetos, fotografías y recortes de prensa que complementan el patrimonio entregado en 1991.

Recordemos que fue el nieto del artista, Mario Fonseca Velasco, quien en 1989 recibió en herencia varias pertenencias de su abuelo, al fallecimiento de la primera esposa de éste. Entre esos objetos se hallaba el ya famoso baúl que contenía las siete cajas y las 63 latas con los negativos de nitrato de *Wara Wara* y otros filmes, así como fotografías, recortes de prensa y otros materiales.

En aquella oportunidad, se entregó el patrimonio fílmico a la Cinemateca Boliviana, el patrimonio musical en partituras y partichelas (obra completa de Velasco Maidana compuesta hasta 1940) a Cergio Prudencio, quien a su vez hizo la catalogación y entrega formal de todo ese material al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en 2009.

Otros objetos, como un piano, un violín, un busto del artista realizado por Marina Núñez del Prado y otros objetos fueron entregados a otras personas. Precisamente, lo que ahora recibe el Museo Nacional de Arte es una parte de estos últimos, que corresponden a los que estaban en custodia de Rosario Ridríguez, y a una última entrega realizada por Mario Fonseca Velasco, enviada a Bolivia desde Santiago de Chile, donde reside.

Busto de Velasco Maidana | Marina Núñez del Prado | Fibrocemento | 1936

Foto: Galo Coca

J. M.Velasco Maidana. Bocetos de vestimenta para Amerindia

J.M.Velasco Maidana. Bocetos para la escenografía del ballet Amerindia.

Perfil

José María Velasco Maidana, nació en Sucre en los albores del siglo XX. Creador de múltiples formas de expresión, fue músico, coreógrafo, pintor, cineasta y escenógrafo. Luego de una inicial formación musical en su ciudad natal con el Maestro de Capilla Lorenzo. Andreotti. Viajó a Buenos Aires a estudiar violín durante cinco años (1918 – 1923). Casi un lustro después dictó Historia de la música, en el conservatorio Nacional de Música (La Paz, 1927 – 1931). Simultáneamente creó la productora cinematográfica Urania Films. En 1925 estrenó en La Paz su primer largo metraje *La Profecía del Lago* y, luego de rodar algunos cortos como *Amanecer Indio* y *Pedrín y Pituca* (1928), dirigió *Wara Wara*, una de las películas fundamentales del cine silente boliviano. La película, basada en la obra de teatro *La voz de la quena* de Antonio Díaz Villamil, se filmó entre 1928 y 1929 y se exhibió por primera vez el 9 de enero de 1930. El último trabajo cinematográfico de Velasco Maida-

Escenas de Amerindia

na fue el documental *La campaña del Chaco* (1933), ya que luego, su genio creador se avocó a la pintura, trabajando una técnica mixta (óleo y láminas de cobre repujadas), las cuales fueron expuestas en Argentina, Uruguay y varias ciudades de Bolivia. En la década siguiente se dedicó a la composición y dirección de orquesta (gran orquesta, música de cámara, ballet y coros). Sus obras *Cuento brujo* y *Los khusillos* fueron estrenadas en Buenos Aires. En 1938 estrenó el ballet *Amerindia* en la Escuela Superior de Música de Berlín, Alemania. Dos años después (fines de mayo de 1940) la presentó en el teatro Municipal de La Paz con la interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo su dirección. En 1943 emprendió una gira por países del norte del continente americano. Hasta 1956 vivió en México, y desde esa fecha hasta el día de su muerte ocurrida en 1989 a sus 90 años en Houston, Texas, permaneció en Los Estados Unidos de América. Nunca volvió a Bolivia.

(Datos tomados del *Diccionario Histórico de Bolivia*, Joseph M. Barnadas, Sucre, 2002 y *WaraWara, la reconstrucción de una película*. Fernando Vargas Villazón, La Paz, 2010)

Amerindia en el Theatersaal de la Escuela Superior de Música de Berlín.

El retorno circular de Velasco Maidana

En 2010, a propósito del reestreno de *Wara Wara*, el largometraje que Velasco Maidana filmó entrvve 1928 y 1929, el compositor Cergio Prudencio, quien participó activamente en la musicalización de la restauración del filme, se refirió a estos materiales en un texto -aquí reproducido-, que los contextualiza en la biografía del autor, aquilata su importancia y atisba sus sentidos.

Cergio Prudencio

José María Velasco Maidana se fue de Bolivia en 1941 y no volvió nunca más (no al menos pleno en sus facultades). Para cuando partió, Velasco Maidana había completado una significativa obra artística, tanto en el campo de la música, como del cine, la pintura y la danza. Se fue dejando en La Paz un legado de partituras, latas de películas, pinturas, bocetos, documentos, prensa, etc. guardados cuidadosamente. ¿Por qué no se los llevó? Porque al par-

tir ya había empezado a volver, y desde entonces no ha declinado en su empeño ni siquiera a su muerte en 1989. Sigue-está volviendo. No cabe duda que la partida-retorno de Velasco Maidana cerraba un ciclo de vida, asombrado por la condición india de Bolivia, fascinado por el descubrimiento del otro. Toda su obra hasta ese inicio de los 40, giró en torno a esa inquietud desde la cual generó una estética, un posicionamiento compartido generacionalmente con otros nombres referenciales para Bolivia como Arturo Borda y Marina Nuñez del Prado, por mencionar

1. Cobertura en la prensa alemana de *Amerindia* | 2. Bailarina del ballet *Amerindia*

Hero und Leander am Titicaca-See

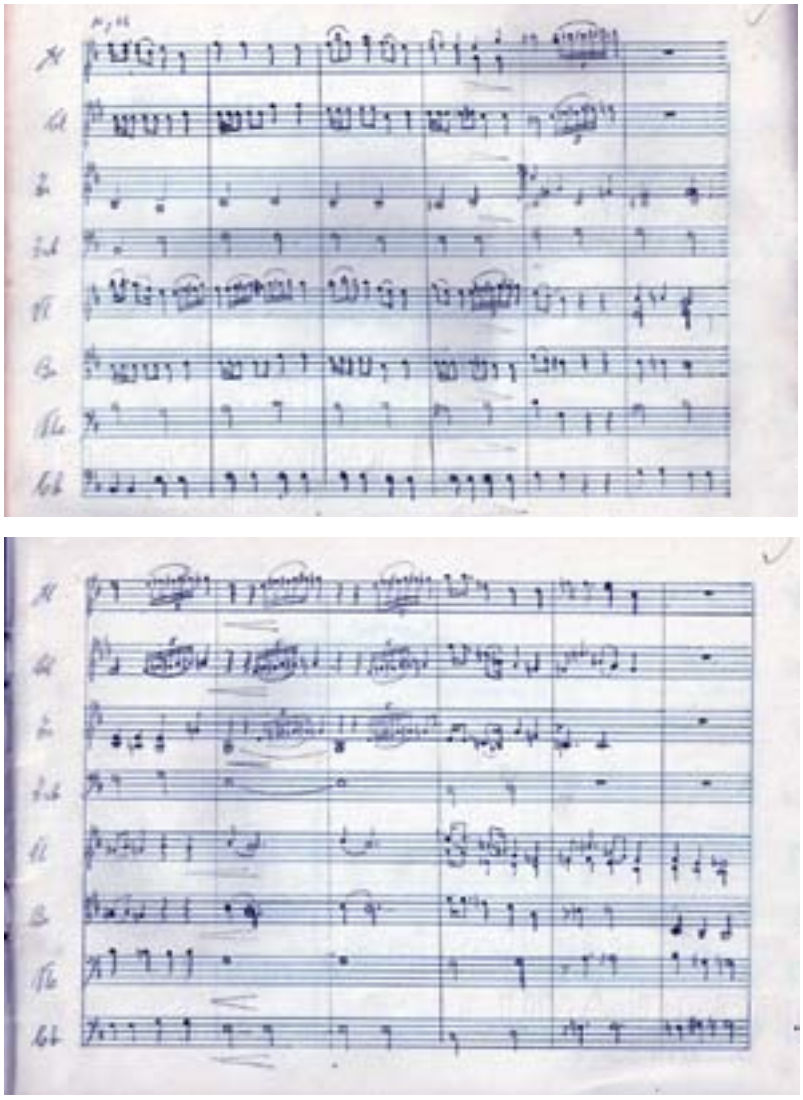
„12 Uhr Blatt"-Gespräch mit ***Prof. Maydana*** über sein bolivianisches Ballett

Professor José Maria Velasco Maydana

Hauptdarsteller: Trenker und

„Liebesbriefe aus dem

Reseña en la prensa alemana | periódico "12 horas"



Muestra del trabajo compositivo de Velasco Maidana

sólo a dos. Es que José María Velasco Maidana fue un elegido de la montaña, como Marina y Borda. Lo que hizo posteriormente es casi un enigma, que intuyo meramente nostálgico y distante, a juzgar por señales extraviadas en fonotecas personales, tan extraviadas – al menos hasta hoy – como las voces profundas del ballet *Amerindia* (1938), las imágenes del largometraje *Wara Wara*, los óleos sobre lámina de cobre repujada, entre muchos otros. Hace más de veinte años que ese legado de Velasco Maidana, creado al influjo telúrico de estas montañas, fue descubierto por los herederos y entregado a instancias y personas idóneas para su clasificación, estudio, difusión y conservación. La restauración del largometraje *Wara Wara* (1930) y la catalogación de la música (1925-1940) parecieran anunciar la buena nueva inminente, aunque –como en un espejismo– las lejanías se renuevan, una y otra vez, y Don José María no vuelve, aunque siga volviendo. *Wara Wara* ha sido ya restaurada con todos los rigores técnicos, en un proceso que formará parte del mítico regreso de Velasco Maidana, como una odisea. La música a su vez, ha sido ordenada, clasificada y entregada al Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia para su conservación debida. Me tocó el privilegio de participar en ambos rescates; musicalizando la restauración de *Wara Wara* (2002-2010), en un caso; y haciendo la musicología correspondiente con las partituras. Entre esos papeles testimoniales viví un día la emoción de descubrir *Amerindia*, que – ojalá pronto – volverá para encantarnos en el Municipal. Así lo auguro. *Wara Wara* en cambio estará para el público en muy corto plazo, inaugurando el retorno. Por el reencuentro con Velasco Maidana, Montaña, yo te invoco ahora, ten piedad de tu hijo. Recíbelo como al pródigo y concédele el regreso a tu entraña. Acepta la ofrenda de su arte, aquel que tú misma una vez le concediste. Sírvete, y tenlo entre nosotros.

Enfoque textil

XXVII Reunión Anual de Etnología

La rebelión de los objetos

Desde su nacimiento, hace casi tres décadas, la RAE se dedicó a analizar problemas de la coyuntura nacional vigente en cada momento histórico. En esta ocasión se propone un evento cuya labor se encamine a la solución de una necesidad interna del museo, relacionada principalmente con la cultura material, y sus implicanciones sociales y culturales que están en su entorno.

Diálogo con

Elvira Espejo

Elvira Espejo, Directora del Museo de Etnografía y Folklore Musef - La Paz, conversó con *Piedra de agua*, acerca del nuevo enfoque que se le está dando a la Reunión Anual de Etnología (RAE), cuya vigésima séptima versión de realizará en la ciudad de La Paz del 21 al 25 de octubre y será replicada en Sucre los días 7 y 8 de noviembre.

Este año, la Reunión Anual de Etnología (RAE), se plantea bajo una nueva concepción. Por favor coméntanos sobre ello.

Se trata de replantear la RAE por la emergencia misma del museo. El MUSEF es un repositorio que posee decenas de miles de objetos -a la fecha, en un conteo minucioso, ya hemos pasado los 27 mil objetos, y probablemente llegaremos a 30 mil-. Nunca se han estudiado debidamente estos objetos. Desde el momento de mi ingreso a la institución, quise replantear el hecho de la exhibición y estudio de esos objetos, por lo que estamos impulsando un trabajo que culminará en un extenso y minucioso catálogo, inicialmente de textiles. Un catálogo que acompañará una exposición itinerante que se viene preparando. Así, la RAE de este año, va enfocarse en toda la cadena productiva del textil, lo cual ayudará a mostrar el museo como un repositorio que además de conservar los objetos, brinda luz sobre lo que posee, una luz que se proyecta a la gente quien deja de relacionarse con el museo desde una postura pasiva y tradicional. Se está trabajando mucho en términos de digitalización por ejemplo, no obstante no contar con especialistas en estos temas en el país, se está haciendo la digitalización de los objetos con una descripción simple. Poco a poco, queremos ir más lejos, y se está pensando en una plataforma de base de datos (aunque eso dependerá de la tecnología que logremos adquirir) para contar con una plataforma de red para Bolivia que pueda funcionar virtualmente en otros lugares, con los objetos

Elvira Espejo es artista plástica, tejedora, narradora de la tradición oral y poeta. Como oriunda del ayllu Qaqachaka, de la provincia Avaroa del departamento de Oruro, además de castellano, habla quechua y aymara. Sus publicaciones recientes incluyen *Sawutuq parla* (2006) y el libro de poemas *Phaqarkirkit'ikhatakiy - Canto a las Flores* (2006). También es co-autora de *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil* (2007), *Ciencia de las Mujeres* (2010), *Ciencia de Tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre* (2012) y *El Textil Tridimensional: El Tejido como Objeto y como Sujeto* (2013).

Foto: Ricardo Flores

Musef | Exposición de textiles

debidamente digitalizados. Pero ese es un proyecto a largo plazo que por lo menos demorará 6 a 8 años.

Por esa razón estamos enfocando la RAE por temas y no por las coyunturas actuales, como se hizo en años anteriores (por ejemplo, tratando temas como el racismo, el mestizaje, etcétera), ya que eso no ayuda al repositorio en sí, a sus propios objetos, y el museo tiene que prestar más atención a sus objetos, ya que si estos estuvieran bien ordenados y estudiados no habría ningún problema y podríamos retomar la modalidad de los temas coyunturales en la RAE.

Entonces se trata de un plan integral, en el que la RAE será, para el museo, un espacio de enriquecimiento con conocimientos y saberes específicos sobre los objetos que este conserva.

Si, y para eso hemos realizado varios ajustes en la organización del evento. Anteriormente, era un comité interno del MUSEF quien evaluaba las propuestas para la RAE, ahora contamos con un comité externo compuesto por personas de mucha experiencia, lo cual es muy impor-

tante para nosotros, ya que la evaluación será encarada por ellos. También se trata de incentivar a los jóvenes investigadores hacia una calidad más alta en investigación y en la elaboración misma del textil.

Además del catálogo y la exposición de textiles en los que se viene trabajando arduamente y que esperamos poder hacer coincidir con la RAE, que consignará la colección del museo, se elaborará una publicación, en un solo tomo, de lo generado en la RAE.

Qué nos puedes decir acerca de la "teoría de la no representación", al parecer, elemento conceptual clave para el nuevo enfoque que asume la RAE

Se ha hablado mucho de la belleza superficial de los objetos, cosas como que el color es bonito, la iconografía es bonita, y varias veces el conocimiento se ha quedado estéticamente en eso, como en el maquillaje de una persona que se intenta conocer, porque no se habla de la estructura del objeto, no se habla de su técnica, no se habla de su gen. Entonces la realidad es muy distinta a lo que uno conoce de estos objetos al tratarlos superficialmente. Eso está relacionado con la teoría kantiana. Kant habla de estas bellezas y piensa que todo tiene que ser planificado en tu cabeza para poderse expresar. La textura, el color, esa belleza superficial justifica la obra. Eso es una parte, pero no es todo. Lo interesante es tomar al objeto, que no simplemente posee belleza, tomando en cuenta las redes, las técnicas y las estructuras que lo definen. Porque es un hecho que no puede tenerse todo planificado, a no ser que eso ya haya existido antes. Por el contrario, al hacer los objetos, aparecen otras cosas y de repente tú vas mejorando y mejorando y puedes llegar a formar una empresa que no estaba planificada. Eso es muy interesante, y es un aspecto que he tratado en uno de mis libros sobre los textiles. Es decir, cómo ven las mujeres tejedoras a su textil, y eso es algo que se acerca mucho a la realidad, porque ellas, cuando hablan del textil, no hablan de la belleza, no hablan de lo superficial, hablan de la técnica, hablan de la estructura y todo lo hacen en su terminología andina, es decir en aymara y en quechua. Eso es lo que me pareció muy importante para re expresar.

Mencionas la superficialidad de los objetos. Ese trabajo se ha realizado de alguna manera en la catalogación del museo, identificando el objeto con fotografías y datos iconográficos. Ahora lo que se está intentando es conocer el objeto a mayor profundidad, según su proceso, sus redes, su significado y sus usos.

Si, el significado viene después, lo importante es el proceso, la ciencia que se desarrolló con estos objetos. Lo importante es poder informar a las personas acerca de cómo se procesa ese ob-

Foto: Ricardo Flores

jeto en realidad, porque la materia prima no siempre está lista para aplicarse, ella pasa por varios procesos y tenemos que informar de esto a la gente para que se dé cuenta que un objeto no es simplemente un objeto, sino que pasa por varios procesos y ciencias que se desarrollaron desde el pasado hasta la actualidad. Esa es la idea.

Por esa razón he querido tomar la cadena operativa del textil y no hablar del textil solamente como objeto, sino de todo su proceso, hablar por ejemplo de las materia primas y las materias primas involucran por ejemplo a los biólogos que tienen que estudiar el gen del camélido, la calidad de las fibras; los agrónomos que pueden estudiar pastos, aguas, tierras, etc. Hay un montón de cosas por hacer. Y lo mismo se puede decir de los procesos con tintes naturales por ejemplo. No tenemos estudios químicos que descifren qué porcentaje de determinado químicos tiene cierto tiente, etc. Y eso es preocupante en el país ya que no hay gente que trabaje con alta calidad, con información precisa y con la materia prima del país. Estamos muy invadidos por las telas chinas, japonesas, o coreanas que vienen y minan nuestra tradición y cultura. Eso preocupa, y yo como tejedora, quiero ayudar a concentrarnos en este punto de vista. ¿Por qué no se da más valor agregado a nuestra materia prima? Yo he buscado en la calle una tela de alpaca hecha en el país y no he podido encontrarla, todo está hecho en Perú o Chile o Italia o donde sea, es impresionante. Entonces, el valor agregado de la materia prima del país es muy poco. Quizás el algodón está mejor posicionado, pero no es suficiente.

Tras esas consideraciones, ¿qué opinión te merece la actual producción de textiles en nuestro país?

No se procesa en realidad, el textil no se hace aquí, se consume de afuera porque todas las telas están viniendo de China. Tú puedes verlo en el Gran Poder que es una fiesta enorme, donde todo lo que usan es hilo acrílico. Entonces ¿Qué identidad y cultura hay aquí, es solamente imagen superficial? La pregunta es esa. Porque viendo lo que pasa en otros países, yo que he vivido en la India, por ejemplo, he conocido la experiencia que se inició con Gandhi, donde un profesional, un abogado, es decir, todos, empezaron a hilar el algodón de la India y hoy en día se mantiene una industria muy fuerte, hasta aquí nos llegan sus productos, es impresionante, hasta ropa hecha ya está llegando, de algodón, de seda y de otras telas, porque ellos se han diversificado a partir de su propia materia prima. Y lo han hecho con identidad y con cultura, lo cual sería muy bueno pensar para nuestro país.

Mencionaste que en una fiesta tan grande como la del Gran Poder, toda la ropa que se usa es industrializada en otras partes y te preguntabas acerca de qué tipo de identidad puede haber en el relacionamiento con esas telas, pero ahí también hay un proceso interesante con sus propias características, es decir, se configura un relacionamiento que incide en la economía y ciertos posicionamientos sociales que ya se estudian.

Claro, pero sólo estás hablando de comercio y, en otras palabras, estas cayendo en la trampa de querer ser el mejor comerciante y sin embargo increpar al capitalismo, siendo que eres el primer consumidor del capitalismo y además sin responsabilidad.

Entonces uno se pregunta ¿cómo desarrollamos nuestros propios productos para que poda-

mos tener éxito en el mundo? porque hay que pensar no solamente en un consumo a escala del turismo. Eso es lo que en nuestro país se hace con los textiles hoy en día. Todas las obras con tintes naturales son exportadas, se espera que un turista compre la obra. Y por qué no pensar en un mercado del país, si eso es lo que realmente hay que explorar y ver cómo podemos cambiar a nuestros productos, porque hay muchos países que están haciendo eso y están saliendo adelante porque el capital se desarrolla dentro del país, el capital no sale afuera, el capital más bien tiene que entrar de otros países con la exportación de los propios textiles con valor agregado, no al revés como nos pasa, ya que, por ejemplo, se importa, aquí se hace un patrón de cortar la tela, coser las poleras y exportar, eso no es un valor agregado de la materia prima del país, simplemente es mano de obra y posiblemente mano de obra barata. Entonces ¿por qué no explorar estos puntos de vista? la práctica, la teoría, lo industrial, lo manual, etc. Eso es lo que se va a debatir en la RAE y eso me parece interesante para que también el lenguaje sea común entre ellos, porque sé que un lenguaje muy distinto del otro pero posiblemente se pueda lograr ciertos reajustes.

¿Crees que la misión del museo en torno a su relacionamiento con la sociedad va por ese camino?

Tiene que caminar por esa vía, de lo contrario sería como vendarse los ojos y continuar con el quehacer en el que se represente los objetos y punto. Y no puede ser así. El espacio del museo tiene que abrirse a la inspiración para una mejor investigación académica, para a una mejora de la producción, de la calidad en términos de materia prima en el país y su valor agregado ¿Por qué no?

El textil es la clave porque tenemos valles, tenemos tierras bajas, tenemos tierras altas en las que está todo el tema del camélido, en los valles y las tierras bajas está el algodón que hay que explorar y qué lindo fuera que podamos hacer mezclas entre algodón, camélidos y también pensar en seda.

Tú que eres experta en textiles, con varios libros de tu autoría sobre el tema, ¿puedes sintetizar la importancia de la elección del textil como tema para esta versión de la RAE?

Bueno yo voy a partir siempre del museo. El museo tiene un gran éxito por los textiles, porque colecciona textiles de todo país, y es más conocido por sus textiles que por cualquier otra cosa. Después están las máscaras y los otros objetos, pero la gente siempre recuerda el textil y luego las máscaras. Entonces, hay que darle

> Lo interesante es tomar al objeto, que no simplemente posee belleza, tomando en cuenta las redes, las técnicas y las estructuras que lo definen.

más fuerza, más imagen al textil. Pero yo lo estoy tomando más como un punto articulador que vincula el textil con varios objetos. Creo que es muy importante que la RAE arranque con el textil para ver su proceso en general. Lo conozco mejor, es cierto, aunque obviamente, tenemos planificados otros temas para el futuro, hasta el 2018. Temas y colecciones.

El problema que tenemos es la falta de expertos. Hay muy poca gente en el país especializada en estos objetos. Están mejor en Perú, Argentina o Chile, incluso en Europa o en Asia. Hoy planteo la cadena operatoria del textil, aunque posiblemente dentro de unos 5 años lo replantearemos hacia otros puntos de vista, pero ahora es importante este tema para tender puentes y nexos entre el pasado, el presente y el futuro. Si no armamos estos puentes, posiblemente los jóvenes no van a tener ninguna información acertada y la educación seguirá bajando. El museo tiene que ser parte de la educación. Hay que inspirar a los jóvenes, para que puedan profesionalizarse conociendo un poco el pasado y el presente, para replantear el futuro en un proyecto de largo plazo, no a corto plazo. Creo que la RAE aportará al ámbito científico y académico del país.

Entonces, ¿cómo se ordenará el debate en la RAE, cómo se estructurarán las actividades?

Se han planificado la presentación de ponencias especializadas en cuatro mesas temáticas. La primera de ellas, denominada "Cadenas de producción", se desarrollará en torno a los procesos de creación y la generación de las cadenas de producción. La segunda mesa se denomina "Obtención de la materia prima", y analizará la sensibilidad y vitalidad de los distintos materiales orgánicos. La tercera mesa se centrará en las diferentes técnicas de producción del textil y abordará cuestiones como la composición iconográfica. Dicha mesa se denomina, "Elaboración de los objetos". Por último, la cuarta mesa, "La vida social del objeto", analizará los flujos de intercambio, sistemas regionales de medidas y tipos de vestimenta, entre otras cuestiones.

Lo que pretendemos es rebasar el 'debate por el debate' y aportar insumos para un diálogo mayor en la sociedad, de modo que, como ocurre en otros países, como la India, cuya realidad conozco, donde se hila y teje en las escuelas y hasta hay tejedoras doctoradas, todo esto tenga impacto en la escuela, en la formación de las nuevas generaciones.

Presencia de la RAE

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF, publica las memorias de la Reunión Anual de Etnología, que contienen las ponencias presentadas por los investigadores y, desde el año 2009, estas vienen acompañadas de DVD's con el registro de las Mesas temáticas. Así mismo, desde el 2005 se editan discos compactos con selecciones de ponencias. La información puede ser consultada en la biblioteca del MUSEF, o a través de su catálogo en línea: *www.musef.org.bo*, ingresando al enlace «Catálogo bibliográfico». Así mismo, la librería del museo posee para la venta memorias de la RAE desde el año 1990.

Foto: S|C

Ensayos escogidos 1976-2010
ENSAYO
Luis H. Antezana
Ed. Plural
683 páginas
2011

Quizá el más importante cultor del ensayo en el campo de las letras bolivianas, sea Luis Antezana, y la publicación de su libro *Ensayos escogidos 1976-2010* recoge la evidencia que nos permite constatar esta afirmación. La recopilación que contiene este volumen abarca veintiséis ensayos de diversos temas, en los que predomina el tratamiento de la literatura boliviana, permitiéndonos vislumbrar no solo al ensayista, sino también al crítico. Pero más allá de simplemente valorar la brillante exposición referida al objeto de cada ensayo en particular, nos parece necesario resaltar en primer término, el sentido mismo de la exposición que se desarrolla en los textos de Antezana, en tanto, la virtud del ensayo no se encuentra llanamente en las reflexiones que aporta al lector, sino en la forma únicamente propia a la aproximación ensayística, en que dichas reflexiones se llevan a cabo; como dice Adorno, el rasgo distintivo del ensayo va a ser una mirada antiesencialista de aquello que trata, planteando siempre una lectura abierta que no busca agotar su objeto, el ensayo, escribe el filosofo de Frankfurt, rechaza la cosificación de las generalizaciones que encubren la verdadera complejidad de la realidad. De este modo, creemos que, es en la maestría de Antezana para desarrollar la forma del ensayo, donde debe partir la adecuada valoración de su trabajo como ensayista, en los múltiples accesos interpretativos que propone sobre un mismo fenómeno, en la rigurosa aproximación guiada por impulsos intuitivos e imaginativos, en la afirmación constante de la lectura abierta, que una y otra vez le recuerda al lector, la posibilidad de diversas aproximaciones sobre cada tema, pudiendo extender los análisis quizá, indefinidamente; puntualmente el texto "Sobreinterpretando abril" parte del libro *Ensayos escogidos 1976-2010*, es un nítido ejemplo del potencial ensayístico, como señala Antezana ya en el primer párrafo, empleara un recurso hermenéutico con el que fuerza la interpretación del famoso poema *The wast land* de T.S. Eliot, para extrapolar las imágenes poéticas del mismo, como referencias dirigidas al contexto histórico boliviano del 52, entonces, dado que el referente es posterior a su representación, se opera una resignificación que (en tanto es plausible por el hilo conductor de la experiencia del proceso cultural de la modernidad, como señala el autor) hace palpable, en la dinámica interminable de los procesos de significación, la compleja articulación de la representación histórica, trazando un posible guiño a la nueva filosofía de la historia (de White, y actualmente Ankersmit). Y es que para Antezana todo análisis parte de una premisa fundamental para el pensamiento contemporáneo, no existe significación aislada de un sistema de significaciones, esto moviliza constantemente el acto interpretativo hacia nuevas relaciones, o como dice en sus propias palabras al iniciar el ensayo sobre la novela de Medinaceli: "Como toda obra literaria, no es un trabajo "sobre" la realidad, sino un trabajo de lenguaje", esto le permite al autor desentrañar el tema abordado a partir de proposiciones laterales, que reinscriben las relaciones significativas del original en los contextos más amplios de diversas correlaciones significativas posibles, abriendo una suerte de pistas que le dan nuevos contornos al objeto tratado, a modo de instrumentos que hacen funcionar una interpretación siempre expansiva; justamente en el caso del ensayo dedicado a *La chaskañawi*, las categorías de "retorno", "dispersión", "parentesco", "distinción", etc… le sirven al autor como agujas, que permiten tirar algunos hilos, y construir nuevos tejidos a partir de la trama original, complementándola y haciendo visibles todas sus posibilidades en un acto autoreflexivo, que al decir de Jakobson sobre la "función poética", hace relucir el material original. Lo mismo sucede en el ensayo "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935-1979)", donde Antezana discurre alrededor de las apropiaciones del discurso político sobre de las nociones de "nación" y "revolución",planteando una visión original acerca del proceso boliviano de mediados del siglo XX, que ahora se convierte en la trama donde asoma nuevamente la interpretación de una semiótica connotativa, permitiendo rastrear las extensiones significativas esta vez deslizadas en una dinámica centrípeta, alrededor de la construcción del ideologema "Nacionalismo revolucionario" o "NR". Esto nos muestra nuevamente, la riqueza del ensayo como fuente de conocimiento, cuya cualidad es dirigirse a la complejidad, y abrirse paso en ella a través de una senda impensada pero fundamentalmente valida, ya que su punto de partida supone negar toda idealización de la realidad, y en esto Antezana es un verdadero maestro.

Gabriel Salinas

Hablar con los perros
NOVELA
Wilmer Urrelo
Ed. Alfaguara
650 páginas
2011

Hablar con los perros (2011), la novela de Wilmer Urrelo (La Paz, 1975) es de esas novelas que se instalan dentro de una tradición, ahora mismo anacrónica: la novela total. Novela cuyo telón de fondo es la Guerra del Chaco (1932-1935), arma en clave multidimensional tres ejes propios de toda la narrativa: el amor, el enigma a descubrir y las intrigas políticas. Tres pilares que juntos confeccionan una historia que a través de su trama va desgranando poco a poco, hitos de la historia contemporánea del país.

Otro de los puntos sobresalientes de esta peculiar novela es su ar-

quitectura. La narrativa de Urrelo, desde *Mundo negro* (2001) y *Fantasmas asesinos* (2007) soporta entrampadas construcciones narrativas, donde todo el andamiaje de personajes, contextos, lugares soportan no sólo lenguaje con el cual se connota y detona a esos mismos contextos, personajes y lugares, sino que ese camino se recorre también a la inversa. Es decir, donde cada parte soporta el todo, pero paradójicamente o evitando un guiño tautológico, esa parte no contiene el todo argumental. Ese todo argumental se resuelve, como el mismo enigma que plantea la novela, hacia el final de la trama.

Y es en ese punto que se desvela una apuesta particular con la cual Urrelo, abre paso en *Hablar con los perros*. Es una trama que se sustenta en una investigación periodística de gran vuelo. No sólo es la intuición la que dicta el camino de lo por narrar. El esfuerzo implícito en la obra parte del hecho de que antes de la escritura se deben conocer los pormenores de lo que se quiere narrar, tanto para apropiarse del escenario histórico que se pretende recrear en la escritura como para llegar por todos los caminos posibles hacia una interpretación justa de lo que se quiere exponer en la novela. A excepción tal vez de *Mundo negro*, las novelas de Urrelo, se sostienen sobre este recurso, donde como en una investigación, se juegan hipótesis que se desarrollan a medida que avanzan las páginas del libro.

No se trata, sin embargo, de un escritor solamente oficioso. Ni de un escritor que antes se reconoce como lector. Se trata de un narrador en el viejo sentido de la palabra. Un traductor de sensaciones históricas. Un constructor de historias complejas que sólo tienen en mente dar cuenta de una historia, de la mejor manera. Y ahí, quizá se descubra el enigma: no es el autor quien tiene la última palabra. Es el propio enigma –la novela- quien indica las condiciones de su conocimiento. Y en ese orden, es la propia novela la que indica su estructura. Es por ello que cada novela de Urrelo, y sobre todo *Hablar con los perros*, significa un vitral. Un objeto que visto desde lejos muestra un todo compacto y único, pero de cerca cada parte funciona casi de forma autosuficiente, pero todo el tiempo, en función de su otra parte. Y aquí el juego es doble: las partes no sólo dialogan con cada una de las partes de la novela, sino con la tradición de novela de amor, de novela enigma a descubrir y las novelas de intrigas políticas.

Christian Jiménez Kanahuaty

Fotografía boliviana FOTOGRAFÍA

Sandra Boulanger (Dir. Ed.)
Acción cultural
395 páginas
2012

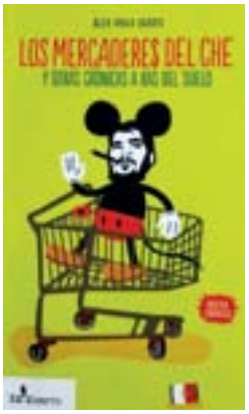
Todo fotógrafo aspira a tener una gran fotografía, una imagen que trascienda el momento, el lugar o la persona. Las imágenes plasmadas, independientemente de la cámara y sus costos, digitales o analógicas, dedicadas como las ya comunes réflex, o compartidas como los celulares, son el punto de vista de su autor. Así como un escritor decide cómo encadenar sus palabras y cuándo parar, un fotógrafo se torna en un director de imagen, su imagen, con un estilo propio, original, pero también, trata de encontrar nuevas maneras de comunicar, y esa experimentación hace que el mundo de la fotografía sea apasionante.

Tiempos de exposición, la velocidad, el bokke, la óptica fija, full frame, strobist, macro, son los juegos mentales de una incansable lucha…Y este libro muestra eso: LAS GRANDES FOTOS de fotógrafos bolivianos.

Publicado por "Acción cultural", bajo la dirección editorial de Sandra Boulanger, el libro, impreso con muy alta calidad, fue posible gracias a la participación y el apoyo de la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo, del Reino de los Países Bajos, el Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia y Photographic Museum of Humanity de Italia.

Aquí nos encontramos con increíbles retratos, reportajes, paisajes, magníficas historias contadas gráficamente por excelentes fotógrafos (más de 50), en una recopilación que muestra el cómo, qué, cuándo y dónde ve y va la fotografía boliviana.

David Illanes



Los Mercaderes del Che
CRÓNICA
Alex Ayala
Ed. El Cuervo, 2012
(2° Ed. Libros del K.O)
247 páginas
2013

Reeditado recientemente por Libros del K.O., este libro reúne 14 textos del reconocido cronista Alex Ayala. "Español de nacimiento y boliviano de corazón", Ayala ha publicado en periódicos, semanarios y revistas de muchos países, gracias a lo cual ganado varios premios.

Si pensamos que nueve años se plasman en sus páginas, se puede llegar a la conclusión errada de estar ante relatos periodísticos vencidos. Sin embargo, al verse frente al libro, salta a la vista el valor extra periodístico que ha puesto a la crónica junto a la historia y la literatura, y que define al cronista como un registrador. La crónica no tiene tiempo ni duración, no termina en el acontecimiento, empieza en él: en lo inaudito de un saxofonista sin saxo, un investigador pidiéndole ayuda a una calavera en su escritorio, un escritor que, entre la vida y el alcohol, escoge en alcohol. Una crónica no muere en la noticia sino que, en palabras del autor, "se suele convertir, si está bien hecha, en un objeto coleccionable".

El cronista entonces no es un cazador de primicias, sino, como se entendía antiguamente, un coleccionista de historias reales, un comunicador en el sentido más puro de la palabra. Tiene mucho, también, de trovador, de cineasta. Captura las historias y las transmite a través de sus imágenes más íntimas: en su rigurosa verdad, las menos protagónicas.

A saber: Dios está en los detalles; diseminado en ellos, habrá de ser rescatado por los oídos, los ojos, el olfato de Ayala, para ser capturado en imágenes aparentemente intrascendentes. En cada una de ellas, lo que (no) ocurre revela la melancolía de lo fallido: el hijo de la enfermera del Che incomodándose en silencio mientras ella recita su letanía de memoria, las mujeres viendo telenovelas cuando afuera se están matando en el Tinku de ese año, la espalda de la Diseñadora Beatriz Canedo luego de apartar de sus labios el nombre del sastre Sillerico.

Ayala nos conduce de la mano hacia lo que ha visto sin revelarlo nunca, como uno de esos maestros a los que siempre estaremos agradecidos por no habernos enseñado nada. Dirá Salcedo: "la historia siempre va mucho más allá de la trama que cuenta, porque él sabe encontrar su significado oculto". Significado que, de todas formas, permanece escondido a la luz de los lectores, que hallarán o no su propia respuesta a ese misterio.

Contrario a lo esperable, esto nada tiene de imparcialidad. Los textos son subjetivos en la medida en que no muestran hechos abstractos, sino experiencias reales; "pienso que lo que me sorprende y conmueve a mí, puede sorprender y conmover a los demás", dice Álex en una entrevista. Así, más allá de la historia del Che, reconoce a sus mercaderes; a quienes han vivido una historia que tiene menos que ver con las revoluciones que con sus (in)consecuencias; las que no juzga por completo ni deja pasar desapercibidas.

Y es que la mirada del cronista es su camino, su recorrido. Ayala se traslada de una selva a la cárcel de Sucre, de los recovecos paceños a La Habana. Y desde ahí, con todo lo andado, puede imaginar a los presos de Bolivia sentados a sus anchas en el Royal Albert Hall de Londres, o comparar el "enjambre de cables" en el edificio del sastre presidencial con los escaparates de Nueva York sin faltar a la evidencia. "La consigna es: no aburrir, entretener, desengañar." La no-ficción tiene pues, en primera instancia, la difícil quimera de decir la verdad.

Julia Peredo Guzmán

La última cena
y otros cuentos
CUENTO
Homero Carvalho Oliva
Ed. Pasacalle
124 páginas
2013

La última cena y otros cuentos de Homero Carvalho será publicada en Lima, Perú, por la editorial Pasacalle, una nueva editorial que se especializa en publicar textos de gran calidad literaria. Este nuevo libro de Carvalho incluye microcuentos de *Cuento Súbito* (1ra. ed. 2001, 2da. ed. 2004) y el inédito *La historia oficial y otros cuentos*. El volumen contiene más de noventa microficciones que van desde una línea a página y media y tratan temas históricos, bíblicos, filosóficos, políticos, románticos y otros que hacen a la condición humana. El escritor y poeta peruano Ricardo Vírhuez, director de la editorial Pasacalle, ha incluido el libro de Carvalho en la colección Libros de bolsillo, que pretende publicar a escritores latinoamericanos ya consagrados. Vírhuez Villafane afirma que *La última cena y otros cuentos* es un libro de imaginación extraordinaria y precisión discursiva: sus breves historias son tajos abiertos en lo mejor de la narrativa contemporánea y bucean entre la frase perfecta y las contradicciones de la condición humana. Un libro compuesto de dos libros: *Cuento súbito* y *La historia oficial y otros cuentos*, que ahora presentamos con satisfacción al público peruano. A propósito de los microcuentos de Carvalho, Jorge Suárez, autor de *El otro Gallo*, novela fundacional de literatura boliviana, ha dicho que es un narrador que escribe textos de gran intensidad, de gran dimensión, con la particularidad de

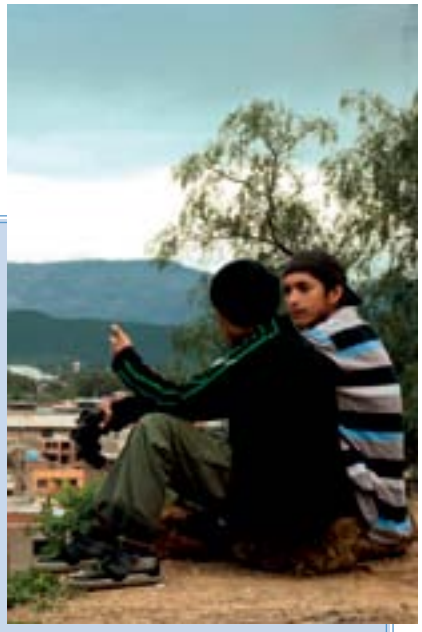
resumir en un texto tremendamente organizado una pequeña historia. Es un maestro de la pequeña historia y Ramón Rocha Monroy agrega que Carvalho es probablemente el más grande orfebre del cuento breve en Bolivia. Tiene una influencia evidente, pero muy bien asimilada, de escritores como Augusto Monterroso

o Juan José Arreola, pero a ello añade la gracia y la picardía del Beni, su tierra de origen, y Ricardo Bajo Herreras, afirma que "Carvalho es quizás el escritor boliviano más enamorado de los microcuentos. Los cultiva con ahínco y perseverancia. Cree en la escritura como alivio de la locura, milita en la búsqueda eterna de la palabra perfecta, insondable, huidiza, deseable. Para conjurar el hechizo que lo salve –nos salve– de la hoguera insana".

El libro será presentado en Perú con motivo del II Coloquio de Literaturas amazónicas, al cual ha sido invitado Carvalho, autor, entre otros, de las novelas premiadas *Memoria de los espejos* y *La maquinaria de los secretos*, así como del poemario *Inventario Nocturno* que mereció el Premio nacional de Poesía 2012. Carvalho ya ha publicado con Ediciones del Norte en Estados Unidos, El Museo Rayo en Colombia, Editorial La gaviota en Argentina y Ediciones Lord Byron en España.

El olor de tu ausencia
CINE
Eddy Vásquez (Bolivia, 2013)

Acá donde no hay nadie



Bolivia parece el nombre de un lugar donde las cosas no terminan de caber. Aquí, a través de la sorprendente película de Eddy Vásquez, tres personajes se enfrentan al vertiginoso devenir de una fatalidad, parecida a la desesperanza, consumida por un deber-ser de las cosas que nada tiene que ver con los sueños, los deseos, las más frágiles decisiones. Es posible articular a personajes tan dispares sólo a través del fracaso: Snake, un regresado del sueño americano que perdió todo; Criss, padre adolescente que quiere probar suerte en España; Deko, punkero líder de los "Los Fermentadoz" que aconseja a su padre sobre la educación de los hijos cuando estos toman sus propias decisiones y no quiere irse a España con su madre. Aunque la migración sea el común denominador en las vidas de los tres personajes, aquella se aleja inteligentemente de los rasgos que el cine le ha dado: nada más alejado de los discursos miserabilistas y las penas y glorias del sacrificio que la película de Vásquez. Estos tres personajes no pertenecen a su propia suerte: nadie los llora, nadie los espera, ni siquiera ellos mismos.

La sofisticación de la película dirigida, producida, editada y fotografiada por Eddy Vásquez no radica en la articulación diegética ni conceptual de las historias: los personajes entablan una relación a través de una emoción común frente a las cosas que les ocurren y un espacio, Cochabamba, que continuamente los expulsa de sus márgenes, por el carácter de esta emoción. La riqueza de esta emoción, a través de la mirada del director y sus personajes, se revela a través de aspectos muy claros de la forma, que dejan el marco de lo técnico para consolidarse en gestos de una pieza compleja y fascinante: el guión, donde los personajes hablan como hablan y no se parecen a nadie más que a ellos, menos a un folio de papeles con diálogos; y la fotografía, de propuesta clásica sólida y un trabajo sugerente con la imagen como fuente inagotable de fragmentaciones. Además, la película tiene un interesante diálogo con su propia tradición: por una parte, la ciudad de Vásquez se parece y se distancia de la que construye Martín Boulocq en *Lo más bonito y mis mejores años* (2004), en una suerte de homenaje y puesta en crisis; y por otra parte, estos personajes están tan peleados con la historia como los que toma el documental *Ríos de hombres* de Tin Dirdamal (2011), en un contexto tan distinto como lo es el conflicto de la guerra del agua del año 2000. Pocas veces los espectadores pueden agradecer diálogos como éste en el cine nacional.

Mary Carmen Molina Ergueta

Muro

La esperada ley del Centro Cultural Plurinacional Santa Cruz

Foto: SIC

Un trabajo conjunto entre gestores culturales y políticos interesados en el desarrollo y promoción de la cultura nacional, permitió la aprobación, en la Cámara de Diputados y Senadores, del proyecto de Ley que incorpora al Centro de la Cultura Plurinacional Santa Cruz a la Ley 1670 del Banco Central de Bolivia y que fue promulgada por Evo Morales, Presidente del Estado Plurinacional. El proyecto, presentado por la diputada Maribel Vargas fue apoyado desde su inicio por Betty Tejada, presidenta de la Cámara de Diputados y Gabriela Montaño, presidenta de la Cámara de Senadores; así como por Marcelo Zabalaga y Gustavo Blacutt, presidente y ex vicepresidente del Directorio del Banco Central de Bolivia. Asimismo, todo el directorio del Consejo de Administración de la Fundación Cultural del BCB, junto a su presidente Roberto Borda, impulsaron la gestión para lograr su aprobación. El Consejero Homero Carvalho y Jorge Aliaga, coordinador del Centro Cultural Santa Cruz, hicieron el seguimiento para lograr este anhelo de la FCBCB que permitirá que el CCSC reciba recursos directos del Banco Central de Bolivia para concluir la segunda fase. Para el 2014 se tiene previsto inaugurar esta segunda fase con un teatro, cafetería, parqueos, bibliotecas y salas de exposiciones.

Pérez Alcalá

y el blanco resplandor de la muerte

"Eso es todo, sin faltas ni ausencias, todo se demora en el deleite del ser, encarnando el callado entusiasmo por la vida iluminada por el blanco resplandor de la muerte". Tales palabras de la poeta Blanca Wiethüchter se refieren al cuadro *Este es el lugar*, uno de los autorretratos del artista y "uno de los cuadros más hermosos de Ricardo Pérez Alcalá" según la escritora. Frases que recordamos aquí, ante la reciente partida del maestro, "el más eximio de cuantos acuarelistas ha dado Bolivia" según afirma la historiadora de arte Margarita Vila. Nacido en Potosí el 30 de julio de 1939, Pérez Alcalá se dedicó a la pintura desde muy temprana edad descollando en una vida dedicada al arte por más de medio siglo, en la que obtuvo decenas de premios, desde el primero que ganara en su ciudad natal cuando era un niño de 13 años. Estudió en la academia de Bellas Artes de esa ciudad. Realizó más de una treintena de exposiciones en varios países y llegó a ser miembro de las asociaciones de pintores de acuarela de Estados Unidos de Norte América, España y México, país donde como acuarelista, fue ganador del primer premio y la medalla de oro en 1984, 85, 89 y 90. Pero Pérez Alcalá no sólo fue un grande pintor, sino también un exquisito arquitecto (estudió en la Facultad de Arquitectura de la UMSA) cuyos proyectos de personalísimo sello aparecen en algunas calles o recodos de La Paz para proyectar una nueva luz a la pétrea belleza andina. Comenzamos esta nota de despedida al gran artista que acaba de dejarnos, abriendo el libro *Ricardo Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo* que Blanca Wiethüchter le dedicara con tanto amor por el arte, y ahora que la cerramos, resuenan las últimas palabras inscritas en él: "Es sólo el tiempo que nos devora mientras finge soñarnos eternos" Los septentrionales cóndores de la Casa de la Cultura –a los que un día diste vida- muestran su retorcido espanto de hojalata y se aprestan a elevarte en sus alas hasta el infinito.

Foto: David Illanes

Centros Culturales
Fundación Cultural del
Banco Central de Bolivia

Casa Nacional de Moneda
| Potosí
Calle Ayacucho s/n
Telf. 591-2-6222777
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Archivo y Biblioteca
Nacionales de Bolivia
| Sucre
Calle Dalence N° 4
Telf. 591-4-6451481
abnb@entelnet.bo

Casa de la Libertad
| Sucre
Plaza 25 de mayo N° 11
Telf. 591-4-6454200
www.casadelalibertad.org.bo

Centro Cultural Santa Cruz
| Santa Cruz
Calle René Moreno N° 369
Telf. 591-3 -3356941
santacruz@culturabcb.org.bo

Museo Nacional de
Etnografía y Folklore
| La Paz
Calle Ingavi N° 916
Telf. 591-2-2408640
www.musef.org.bo

Museo Nacional de de Etnografía y
Folklore Regional Sucre
| Sucre
Calle España N° 74
Telf. 591-4-6455293
www.musef.org.bo

Museo Nacional de Arte
| La Paz
Calle Comercio y Socabaya N° 11
Telf. 591-2-2408600
www.mna.org.bo

Suscríbete a Piedra de agua

Telf: 2408951 – 2408981
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Última cena | Ricardo Pérez Alcalá
Mixta | Óleo e impresión digital sobre lienzo
750 x 251 cms.
2006
Colección Casa Nacional de Moneda
Fotografía: Tony Suárez

Pérez Alcalá